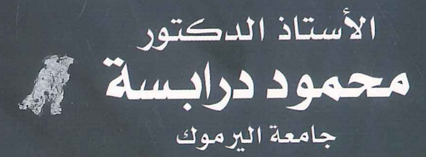
التلقي والإبداع

قراءات في النقد العربي القديم

الأستاذ الدكتور



محمود درابسة

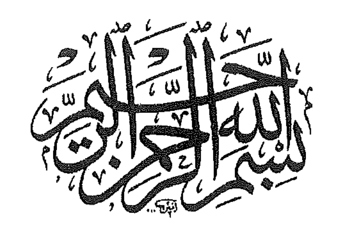
جامعة اليرموك



دار جرير

للنشر والتوزيع

www.darjareer.com



التلقي والإبداع

قراءات في النقد العربي القديم

التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم

الأستاذ الدكتور: محمود أحمد درابسة

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2009/10/4571)

رقم التصنيف : 810.9

الواصفات:/النقد الادبي// التحليل الادبي// العصر الجاهلي/

الطبعة الأولى 1431هـ - 2010 م



عمّان-شارع الملك حسين- مقابل مجمع الفحيص التجاري

هاتف : 4651650 - فاكس : 4643105 6 962+

ص . ب . : 367 عمّان 11118 الأردن

www.darjareer.com- E-mail: info@darjareer.com

ردمك ISBN 978- 9957 - 38 - 170-7

التلقي والإبداع

قراءات في النقد العربي القديم

الأستاذ الدكتور

محمود درابسة

جامعة اليرموك

إربد - الأردن

الطبعة الاولى

2010- 1431 م هـ



الإهداء

إلى روح والديّ ترحماً وابتهالاً

إلى أسرتي العزيزة رنا وبشر وعون وزيد محبة وإكراماً



الفهرس

الفصل الثالث

اللذّة الفنية في النقد العربي القديم

الفصل الرابع

المعنى بين عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني

الفصل الخامس

ظاهرة الغموض بين عبد القاهر الجرجاني والسجلماسي

المقدمة

يتناول هذا الكتاب قضية التلقي والإبداع من خلال النقد العربي القديم. فقضية التلقي تشكل ركناً أساسيا من أركان العملية الإبداعية. والعملية الإبداعية تتكون من أركان ثلاثة هي المبدع والنص والمتلقي.

وقد حظيت قضية التلقي أول مرة باهتمام الناقدين الألمانيين روبرت ياوس وفولفجانج ايزر، ثم انتقلت من رحاب البيئة الأدبية الألمانية إلى أوروبا ودول العالم الأخرى.

وقد جاء الاهتمام العالمي بقضية التلقي قوياً، لأنها تتناول موضوع خلق المعنى وتشكيله، فضلاً عن أن المتلقي أصبح يمثل عنصراً إيجابياً وفاعلاً في خلق المعنى الأدبي، بحيث أصبح التلقي هو العناية المثلى للمبدع.

فالمتلقي هو الناقد والقارئ والمستقبل للعمل الإبداعي، فهو الذي يقرأ النص، ويشارك في خلقه وإعادة إنتاجه.

ولذا فإن دور المتلقي قد أصبح موضع عناية المبدع واهتمامه، وكذلك المتتبع للعلم الإبداعي، لأن المتلقي لم يعد قارئاً مستسلماً للنص، ومستهلكاً لمعانيه ودلالاته، بل أصبح مشاركاً وقارئاً عنيداً، ومتابعاً واعياً لكل إشارات النص ودلالاته، وهذا ما أهل المتلقي لأخذ دوره في العملية الإبداعية من حيث استقبال النص بكل ألغازه وأسراره وغموضه، ثم إعادة إنتاجه وخلقه مرة أخرى.

ولما كان المتلقي مشاركاً عنيداً في خلق النص وإعادة إنتاجه، فقد تم تصنيف المتلقي بحسب ثقافته ومقدار عمقها، فالقارئ المتمكن من النص الإبداعي يشكل أمنية المبدع وغايته، فالمتلقي هو الذي يكشف عن خصوصية النص وجمالياته، وهو الذي يستطيع فك أسرار النص، وإبراز قيمته الفنية. وأما المتلقي السطحي من حيث الثقافة والمعرفة والموهبة، فلا يستطيع الكشف عن جوهر النص وجمالياته، وعند ذلك يبدو النص العميق سطحياً بحسب سطحية وهشاشة ثقافة المتلقي ومحدودية معرفته وموهبته.

وقد تجلت ملامح قضية التلقي واضحة عند النقاد العرب القدماء من خلال اهتمامهم القوي بأركان العملية الإبداعية المتمثلة بالمبدع والنص والمتلقي.

فالمتلقي عند النقاد العرب يمثل السامع والقارئ الذي يتلذذ بالعمل الإبداعي، ويتفاعل معه بحسب ثقافته وعمق معرفته وتجربته.

وظهر الاهتمام بالمتلقي جلياً عند النقاد العرب من أمثال ابن طباطبا (ت 322هـ)، وعبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، وحازم القرطاجني (ت 684هـ)، وكذلك عند الفلاسفة المسلمين الذين لخصوا كتاب فن الشعر لأرسطو وهم الفارابي (ت 339هـ)، وابن سينا (ت 428هـ)، وابن رشد (ت 595هـ).

كما تناول النقاد العرب قضايا هامة تمثل جوهر قضية التلقي مثل المعنى ومعنى المعنى، وظاهرة الغموض، واللذة الفنية التي يحدثها العمل الإبداعي عند المتلقي، والعلاقة بين المبدع والنص والمتلقي.

وقد تناول هذا الكتاب مجموعة من الفصول التي يأخذ بعضها برقاب بعض لتشكل معاً جوانب أساسية من جوانب قضية التلقي التي تمثل ركناً أساسياً من أركان العملية الإبداعية. إذ يلمس القارئ لهذا العمل بشكل واضح أن هذه الفصول تعاين جوهر قضية التلقي، وتكشف عن الاهتمام المبكر بهذه القضية في النقد العربي.

والله المستعان

الأستاذ الدكتور محمود محمد حسن درابسة

قسم اللغة العربية – جامعة اليرموك

إربد – الأردن

1/ 10/ 2002م



الفصل الاول

العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي
عند النقاد العرب القدماء

الفصل الأول

العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي عند النقاد العرب القدماء

لقد تناول النقاد العرب القدماء إشكالية العملية الإبداعية من خلال عناصرها الثلاثة: المبدع والنص والمتلقي في فترة مبكرة من حركة تطور النقد العربي القديم. فقد تناول النقاد (المبدع) من خلال ما أسموه (بالمتكلم) و(القائل)، وهو ما تم التعبير عنه بشكل واضح من خلال الشاعر والخطيب والكاتب[1]. إذ تعد الفنون الثلاثة الشعر والخطابة والرسائل الديوانية من أكثر الفنون التي نالت حظوة متميزة في التراث النقدي والبلاغي القديم عند العرب.

كما عالج النقاد العرب (النص) كعمل فني من خلال الأسماء ذاتها التي أطلقت على المبدع. فالنص عد النقاد هو (الكلام) الأدبي المعبر عن عمل فني سواء أكان شعراً أم نثراً. يقول ابن طباطبا (ت 322هـ): "الشعر -أسعدك الله- كلام منظوم، بائن عند المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم"[2]. وأكد ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) هذا المفهوم بقوله: "وكلام العرب نوعان: منظوم ومنثور"[3]. كما استعمل قدامة بن جعفر (ت 337هـ) كلمة (القول) لتدل على الشعر. فقال: الشعر "قول موزون مقفى يدل على معنى"[4].

وقد جاء ذكر (المتلقي) عند النقاد القدماء بصورة (السامع)، وفي أحيان أخرى تم التعبير عن المستمعين أو المخاطبين من خلال كلمة (المقام). فقد قال الجاحظ (ت 255هـ): "لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام"[5]. ثم قال: "وما يجب لكل مقام من المقال"[6].

ومن الجدير بالذكر أن النقاد العرب القدماء لم يكتفوا فقط بدراسة أركان العملية الإبداعية: المبدع والنص والمتلقي، وإنما تجاوزوا ذلك إلى معالجة طبيعة العلاقة والتفاعل بين وظيفة المبدع والمتلقي وعلاقتهما بالنص الأدبي. وستحاول هذه الدراسة الكشف عن طبيعة نظرة النقاد إلى تلك العلاقة التي تربط أركان العملية الإبداعية. فالمبدع سواء أكان شاعراً أم ناثرا يمتلك ثقافة ومعرفة وقدرة لغوية يستطيع من خلالها استخدام النص في ضوء فكره ومشاعره. كما أنه يستطيع نقل المتلقي إلى تجربته ومشاركته في أحاسيسه ومشاعره، ولذا فإن من واجب المبدع لتحقيق هدفه وغايته أن يراعي الإحساس اللغوي عند المتلقي، كما عليه أن يراعي المستويات الاجتماعية والنفسية والثقافية للمتلقي، إذ إن المتلقي المتفاعل مع تجربة المبدع ومشاعره هو قارئ وناقد بل هو مشارك في خلق النص وإبداعه. لذا يقول ت.س. إليوت: "إن القصيدة تقع في مكان ما بين الكاتب والقارئ"[7].

ولمعرفة وظيفة كل ركن وتفاعله مع الأركان الأخرى في العملية الإبداعية، فسوف نتناول وظيفة كل من: المبدع والنص والمتلقي بشكل مستقل، حتى يمكن لنا دراسة تطور هذا الركن المهم في الإبداع عند النقاد القدماء والصلات والوظائف المشتركة التي تربطه مع الأركان الأخرى في العملية الإبداعية. وتشكل هذه الأركان

ظاهرة أسلوبية معاصرة تدخل ضمن نظرية التوصيل أو دائرة الإبـداع والاتصـال، تلك الظاهرة التي تناولها النقاد القدماء في التراث النقدي والبلاغـي القـديم بشـكل يستدعي الدرس والتحليل.

1. المبدع

إن المبدع هو الشـخص الـذي يمتلـك موهبـة متميـزة وثقافـة تسـاعده علـى الابتكار والخلق وإدراك الروابط الخفية بين الأشـياء[8]. والمبـدع الـذي نحـن بصـدد دراسته هنا، هو المبدع في مجال الأدب. فالشاعر مبدع وكذلك الحال بالنسـبة للنـاثر أيضا. فكلاهما لا يحاكي الأشياء وإنما يبتكر أشياء جديدة[9].

وقد أدرك النقاد القدماء طبيعة الدور المهم الذي يقـوم بـه المبـدع في العمليـة الإبداعية. فقد رأوا فيه الشاعر والخطيب والكاتب، ولهذا فقد ركـز النقـاد القـدماء على تناول شخصية المبدع من خلال الاهتمام بالكشف عن موهبته وثقافتـه وبيئتـه وقدرته علـى الإبـداع والتـأثر. فهـو الـركن الأساسـي في العمليـة الإبداعيـة الـتي يوضحها الرسم التالي[10]:

(1)	(2)	(3)
المبدع (المتكلم)	النص (القول، الكلام)	المتلقي (السامع)

ونظرة فاحصة للإشارات والملاحظات العديـدة الـتي قـدمها النقـاد القـدامى حول شخصية المبدع ترينا أنهم تناولوا المبدع من خلال علاقته بالنص والمتلقي معا، ولم يتناولوه بشكل منفصل عن هذين الـركنين الهـامين في العمليـة الإبداعيـة. فقـد

التفت ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة إلى أهمية شخصية المبدع من الناحية الخُلقية والخَلْقية، وذلك ما يساعد على التأثير في المتلقي وشد انتباهه إلى المبدع، وكذلك إلى النص الذي يحاول المبدع من خلاله إشراك المتلقي في تجربته الإبداعية. يقول: "من حكم الشاعر أن يكون حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طلق الوجه، مأمون الجانب، سهل الناحية، وطيء الأكناف، فإن ذلك مما يحببه إلى الناس، ويزينه في عيونهم، ويقربه من قلوبهم، وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحس، عزوف الهمة، نظيف البزة، أنفا؛ لتهابه العمة، ويدخل في جملة الخاصة"[11].

وقد ربط القاضي الجرجاني كذلك سلامة طبع المبدع وخلقه ولغته، ولما كانت اللغة هي مادة الأديب ووسيلته إلى إيصال أفكاره ونقل مشاعره إلى المتلقي[12]، فقد أصبحت صورة طبع المبدع من حيث السهولة أو التعقيد. يقول: "وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة...وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب"[13].

كما تنبه النقاد إلى شخصية المبدع ومرونتها وقدرتها على التعامل مع جميع المناسبات والأحوال التي يتعرض لها، وذلك لما لهذه المرونة من أثر في جعل المبدع أكثر تكيفا مع طبيعة الموضوعات والمناسبات التي تدفعه إلى الكلام. يقول ابن رشيق: "فأول ما يحتاج إليه الشاعر -بعد الجد الذي هو الغاية، وفيه وحده الكفاية-

حسن التأتي والسياسة، وعلم مقاصد القول، فإن نسب ذل وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع"[14].

وقد حظيت علاقة المبدع بالنص باهتمام النقاد العرب. فقد تناول النقاد أهمية النظم والتنسيق لكلام المبدع الذي يساعد المتلقي على إدراك المعاني والأغراض التي يرمي إليها المبدع في النص، إذ إن غاية المبدع هو صناعة النص الأدبي وتوصيله إلى المتلقي؛ ليشاركه في تجربته وهمومه، وبدون ذلك لا يستطيع المبدع أو النص تحقيق غايته. يقول ابن طباطبا: "وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه..."[15].

فالمبدع أو المتكلم يبعث من خلال النص برسالة إلى المتلقي أو السامع يحدد فيها غايته وهدفه من هذه الرسالة، ولكي تكون رسالته واضحة ومقبولة للسامع، فإن عليه أن يوضح الرموز والمعاني التي يسوقها إلى المتلقي لكي تؤثر فيه، وتقنعه أو تمتعه فتجعله يشارك المبدع تجربة الإبداع، وهذا ما أشار إليه في هذا العصر الناقد اللغوي المعروف "جاكوبسون"[16].

فالأديب المبدع سواء أكان شاعراً أم ناثراً يستطيع بشخصيته القوية المؤثرة أن يخلق من الكلمة مجالا واسعا، حيث لا تلبث بوجودها في السياق أن تؤثر في

السامع، فيقع تحت إسارها[17]، إذ إن غاية "المتكلم إبلاغ حاجته بحسن إفهام السامع"[18]. ولذا فقد رأى ابن رشيق ضرورة تناسب المعاني والكلمات في النص مع السامع لكي تتحقق الغاية من النص وهو نقل المعلومات للسامع وإشراكه في التجربة الإبداعية. يقول "وقد قيل لكل مقام مقال، وشعر الشاعر لنفسه وفي مراده وأمور ذاته – من مزح وغزل..وما أشبه ذلك –غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها بين السماطين: يقبل منه في تلك الطرائق عفو كلامه، وما لم يتكلف له بالا، ولا ألقى به، ولا يقبل منه في هذه إلا ما كان محككاً، معاودا فيه النظر، جيدا، لا غث فيه، ولا ساقط، ولا قلق، وشعره للأمير والقائد غير شعره للوزير والكاتب"[19].

وقد بلغت عملية ربط النص بالسامع أو حبها عند عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم التي جاء بها ليفسر العلاقة بين المعاني والألفاظ في إطار السياق وتفاعلها مع السامع، إذ إن غاية الجرجاني من النظم هو توصيل المعنى إلى السامع. يقول: "وليت شعري هل يتصور وقوع قصد منك إلى معنى كلمة من دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى، ومعنى السامع معاني الكلم المفردة التي تكلمه بها، فلا تقول: خرج زيد: لتعلمه معنى (خرج) في اللغة، ومعنى (زيد) في اللغة، كيف ومحال أن تكلمه بألفاظ لا يعرف هو معانيها كما تعرف"[20].

كما تناول النقاد العرب العلاقة بين المبدع والمتلقي، تلك العلاقة التي تكمن في مشاركتهما معا في إبداع النص وخلقه، فالمبدع يحاول إيقاظ استجابات معينة من خلال النص في المتلقي[21]. وقد شغل هذا البعد اهتمام النقاد القدماء، فقد تناول

بشر بن المعتمر (ت 210هـ) في صحيفته التي رواها الجاحظ في كتابه البيان والتبيين العلاقة بين المبدع والمتلقي مركزا على مراعاة البعد الاجتماعي في هذه العلاقة. ومما لاشك فيه أن اللغة التي يصاغ النص منها تقع في مكان وسط بين المبدع والمتلقي. إذ إن النص ينبغي أن يتكيف مع هذا البعد الاجتماعي لكي يستطيع المبدع إيصال رسالته إلى المتلقي. يقول: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[22].

وينقل الجاحظ كذلك عن الصحيفة الهندية أنه على المبدع أن يتصرف وفقا للمقام الاجتماعي للمخاطب، على أن لا يبعده ذلك عن الصياغة اللغوية الجيدة، فينبغي على المبدع أن يراعي المستوى الاجتماعي والثقافي للمخاطب، فمخاطبة الفيلسوف تختلف عن مخاطبة السوقي، غير أنه في كلا الحالين على المبدع الاهتمام باللغة من حيث معانيها وألفاظها، وأن لا يصل به الوضوح أثناء مخاطبة العامة إلى الركاكة والضعف، يقول: "لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة، ولا يدقق المعاني كل التدقيق، ولا ينقح الألفاظ كل التنقيح، ولا يصفيها كل التصفية، ولا يهذبها غاية التهذيب، ولا يفعل ذلك حتى يصادف حكيما، أو فيلسوفا عليماً.."[23]. ويؤكد هذه المقولة كذلك بقوله: "ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم"[24].

وقد عدّ النقاد المعاني وتناسبها مع المستمعين ووضعهم الاجتماعي شيئا مهما في إيصال الرسالة إلى المتلقي. فالمعاني الجيدة التي توافق أحوال المستمعين

الاجتماعية تلقى قبولا واستحسانا أكثر من النظم الجيد للنص الذي لا تتوافق معانيه مع مستوى المستمعين الاجتماعي، والثقافي. يقول ابن طباطبا: "ويحضر (الشاعر) لبه عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعة أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه"[25].

ونبه النقاد العرب كذلك إلى أهمية مراعاة الذوق الاجتماعي في مخاطبة المستمعين. فقد حض النقاد على حسن اختيار المعاني والألفاظ في مخاطبتهم لمستمعيهم. ومن صور مراعاة الذوق الاجتماعي قصة جرير مع عبد الله بن مروان الخليفة الأموي. فقد أنشده جرير بقوله: "أتصحوا أم فؤادك غير صاح. فقال له عبد الملك: "بل فؤادك يا بن الفاعلة" كأنه استثقل هذه المواجهة وإلا فقد علم أن الشاعر إنما خاطب نفسه"[26]. وكذلك قصة ذي الرمة مع عبد الملك بن مروان حينما أنشده قائلا: ما بال عينك منها الماء ينسكب. حيث كانت في عين عبد الملك ريشة. وهي تدمع أبدا. فتوهم الخليفة بأنه خاطبه أو عرض به فقال، وما سؤالك عن هذا يا جاهل، وعندها مقته وأمر بإخراجه[27].

ويخلص النقاد من تناول العلاقة بين المبدع والنص ثم مراعاة المتلقي وأحواله الاجتماعية والثقافية والنفسية إلى إبراز الغاية من توصيل الرسالة إلى المتلقي وهي تحقيق نوع من الإقناع والإمتاع. والإقناع يهدف إلى تثبيت فكرة معينة تعمل في

ذهن المبدع ويحاول توصيلها إلى المتلقي لإقناعه بها ومن ثم تحقيق هزة عاطفية ووجدانية عنده مما يرسخ هذه الفكرة ويثبتها في ذهن المتلقي وقلبه[28]. يقول ابن طباطبا:

"وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه..فمنها: التوسع في علم اللغة؛ والبراعة في فهم الإعراب..فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه"[29].

ولتحقيق اللذة والمتعة عند المتلقي فلابد من مراعاة طول النص وزمن القول ثم حالة المستمعين النفسية لكي يمكن للمبدع توصيل الفكرة وإمتاع مستمعيه دون إملال أو إضجار[30]. ولهذا فقد تنبه النقاد في إطار دراستهم لبناء القصيدة العربية إلى مراعاة مقدمات القصائد وافتتاحياتها لكي تؤثر القصائد في المتلقي وتبعث في نفسه النشوة والراحة. يقول ابن رشيق: "لأن حسن الافتتاح داعية الإنشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح، سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس"[31].

كما ينبغي على المبدع معرفة أغراض المخاطب كي يستطيع بذلك ولوج نفسيته، إذ يعد ذلك عند النقاد العرب القدماء من أسرار صناعة الشعر. يقول ابن رشيق: "فأول ما يحتاج إليه الشاعر...حسن التأتي والسياسية، وعلم مقاصد القول..ولكن غايته معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان، ليدخل إليه من بابه،

ويداخله في ثيابه، فذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه الذي تفاوت بـه النـاس وبـه تفاضلوا..."[32].

2. النص

النص هو ذلك العمل الأدبي الرفيع[33]. وهو نسيج لغـوي محكـم البنـاء[34]. والنص الأدبي يخلق بفعـل مؤلـف مبـدع ويوجـه إلى جمهـور مـن النـاس، يقرأونـه ويتفاعلون معـه سـلبا أو إيجابيـا بـل يشـاركون المؤلـف المبـدع مـن خـلال نقـدهم وتذوقهم في عملية إبداع النص وخلقه، ولكي يحقق النص الأدبي دوره المؤثر في المتلقي، فلابد أن يكتب ويصاغ بلغة أدبية جيدة تعبر عن جمال فني يجعـل منـه نصـاً أدبيا يختلف عن كلام الناس في حياتهم اليومية[35].

ونحن حين نقول النص الأدبي، فإن هذا يعني المادة اللغوية المكونـة لـه. تلـك المادة التي يصنع منها الأديب العالم المتخيل للنص[36]. فاللغة في الـنص هـي وسـيلة للخلق والإبداع الفني أكثر منها وسيلة للتعبير ونقل الأفكار[37].

فاللغة تتكون من أفعال وحروف وأسماء قادرة علـى نقـل الأفكـار فتجعـل منها مادة مفهومة لدى المتلقي، غير أن الجانب الآخر للغة يتكـون مـن الاسـتخدام الخاص للمؤلف الذي يعيد صياغة اللغة وتشكيلها في فكره ومخيلتـه بحيـث يلبسـها ثوبا فنيا، ذلك الثوب الذي يعطي النص بعده الفني والجمالي[38].

فالنص يعبر عن العالم الداخلي للمبدع، وفهمنا للـنص لا يكتمـل دون فهمنـا للمبدع الذي يجسد مشاعره وأفكاره في النص الأدبي ويقدمه للمتلقـي لكـي يشـاركه

شعوره وأفكاره ويعايش معه تجربته الإبداعية. وعلى هذا الأساس، فقد تناول النقاد العرب القدماء النص من خلال بنيته اللغوية المكونة من المعاني والألفاظ التي اختلف النقاد بشأنها منذ أن طرح الجاحظ هذه القضية في كتابه الحيوان[39]، إضافة إلى ذلك، فقد تنبه النقاد إلى بناء النص من حيث الطول والإيجاز وعلاقتهما بالمتلقي، ومن ثم وضوحه وغموضه أيضا. كما بلغ فهم النص أوجه عند عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم التي جاءت بأثر مباشر لقضية المعاني والألفاظ التي طرحها الجاحظ من قبل.

إذن تركت مقولة الجاحظ (ت 255هـ) في المعاني والألفاظ أثرا بارزا عند النقاد العرب الذي جاؤوا من بعده، فقد تناول الجاحظ هذه المقولة على أساس فعلها في النص الأدبي لا في الكلام اليومي للناس. فقال: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي، (والمدني). وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، (وكثرة الماء). وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[40]. وعلى الرغم من الخلاف الذي تركته هذه المقولة عند النقاد ما بين منتصر للفظ على المعنى أو المعنى على اللفظ أو المساواة بينهما، فقد كانت تشكل النظرة الأولى في النقد العربي القديم لبنية النص الأدبي المحكم نسجا وسبكا، كما أضاءت هذه المقولة الهامة جانبا رئيسيا في النص وهو الجانب التصويري الذي يعد السمة البارزة في العمل الأدبي"[41].

وقد ربط النقاد الذين جاؤوا بعد الجاحظ قضية اللفظ والمعنى بالنص وعلاقة ذلك بالمتلقي. يقول ابن سنان: "أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها"[42]. ولهذا فإن وجود اللفظ الجيد المصحوب بجمال موسيقى يترك أثرا في المتلقي ويجعله أكثر تعلقا واهتماما لسماع الكلام. وينسحب هذا الاهتمام باللفظ على المعنى أيضا، حيث رأى النقاد العرب القدماء أن المعاني تقوم بدور هام في استمالة النفوس إلى الكلام الموجه إليهم. يقول ابن الأثير: "اعلم أن العرب كما كانت تعتني بالألفاظ فتصلحها وتهذبها، فإن المعاني أقوى عندها، وأكرم عليها، وأشرف قدرا في نفوسها، فأول ذلك عنايتها بألفاظها، لأنها لما كانت عنوان معانيها، وطريقها إلى إظهار أغراضها أصلحوها وزينوها، وبالغوا في تحسينها ليكون ذلك أوقع لها في النفس، وأذهب بها في الدلالة على القصد"[43].

وحتى تحقق المعاني غايتها في ولوج نفسية المتلقي، فلابد من وضوحها إلى درجة لا تجعل المتلقي في حيرة من أمره، غير أن هذا الوضوح للمعاني لا يعني حرمان النص وبخاصة النص الشعري من عنصر الغموض الذي يعد ميزة أساسية من ميزات الشعر. يقول ابن طباطبا: "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازا لمن يسمعها الابتداء بذكرما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعويض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه"[44].

وقد أخذ بعض النقاد العرب يتنبهون إلى أهمية حسن التأليف ومتانته، إذ إن المعاني والألفاظ تزداد وضوحا وقربا إلى نفس المتلقي أكثر منها عندما يكون في نص

غير محكم البناء والنظم. يقول أبو هلال العسكري: "وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحا وشرحا ومع سوء التأليف ورداءة الرصف والتركيب شعبة من التعمية فإذا كان المعنى سبيا، ورصف الكلام رديا، لم يوجد له قبول ولم تظهر عليه طلاوة، وإذا كان المعنى وسطا، ورصف الكلام جيدا، كان أحسن موقعا، وأطيب مستمعا"[45].

وقد تجاوز عبد القاهر الجرجاني هذه النظرات النقدية للنقاد السابقين والتي يميل بعضها لإبراز أهمية اللفظ دون المعنى أو المعنى دون اللفظ، بيد أن الجرجاني وفي ضوء إطلاعه الجيد على نظرية المعاني والألفاظ للجاحظ، فقد ساوى بين اللفظ والمعنى ونظر إليهما من خلال حسن النظم والتأليف. وعند ذلك تتحقق الغاية من العملية الإبداعية وهي إيصال النص إلى المتلقي ليتفاعل معه ويشارك المبدع تجربته الإبداعية يقول: "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، ويكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك: وقولهم: يدخل في الأذن بلا إذن"[46].

ولذا، فإن العلاقة بين المعنى والمتلقي عند الجرجاني تنبع من حسن النظم والتأليف، فصياغة النص لغة ومعنى هو الذي يساعد على شد المتلقي إلى النص وتفاعله معه. يقول: "لأنه إذا كان النظم سويا والتأليف مستقيما كان وصول المعنى إلى قلبك، تلو وصول اللفظ إلى سمعك"[47]. وبهذا يكون الجرجاني قد أعطي المعنى واللفظ بعدا جديدا من خلال تلاحمهما معا في النص كبنية واحدة دون النظر إلى اللفظ أو المعنى بشكل منفصل، ولذا فإن النظرة المتكاملة إلى النص الأدبي أو ما أسماه الجرجاني بالتأليف تظهر من خلال النظم والصياغة لا من خلال التفاضل

بين المعنى واللفظ. ولما كان النص الأدبي هو نسيج لغوي محكم الصياغة فإن قضية اللفظ والمعنى تختفي ويظهر بدلا منها حسن النظم والقدرة على التعبير بأسلوب فني جميل لا من خلال مكونات النص اللغوي بشكل منفصل عن النص بل من خلال اللفظ والمعنى معا في النص الأدبي. يقول الجرجاني في هذا الصدد: "فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخبارا وأمرا ونهيا واستخبارا وتعجبا وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة إلى لفظة"[48]. ويؤكد هذه المقولة بشكل أكثر وضوحا بقوله: "أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظ لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ"[49]. ويقول كذلك: "ومعلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[50].

ولم تقتصر قضية التآلف والتناسق بين الألفاظ والمعاني في النص على الجرجاني، بل لقد تناول حازم القرطاجني الموضوع ذاته مؤكدا أن المحاكاة والتخييل وعلى الرغم من أهميتهما كعنصرين أساسيين في العمل الشعري فإنهما يفقدان تأثيرهما في المتلقي ويفقداه استجابته للنص الشعري عندما يصاغ بألفاظ غير مختارة وبتأليف لا يسوده التناسق والتماسك. يقول: "فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس تأذي السمع عن التأثير لمقتضى المحاكاة

والتخييل فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وأحكام التأليف أكيدة جداً"[51].

ومع حرص النقاد القدماء على متانة بناء النص وحسن نظمه، فإنهم تنبهوا إلى ضرورة مراعاة أحوال المستمعين النفسية والثقافية لاستمالتهم إلى سماع النص والمشاركة في تجربة مبدعه، يقول حازم القرطاجني: "فإن الكلام إذا خف واعتدل حسن موقعه من النفس، وإذا طال وثقل اشتدت كراهة النفس له"[52].

وتنبه النقاد كذلك إلى بناء النص وبخاصة الشعري منه، إذ إن افتتاح القصائد بالنسيب وبما لا يتطير منه يشد المتلقي إلى سماع النص والتفاعل معه، وبذا يحقق المبدع غايته في الوصول إلى فكر المستمع وقلبه، يقول ابن قتيبة: "لأن التشبيب قريب من النفس لائط بالقلوب"[53]. ويقول كذلك ابن رشيق: "وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب؛ لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول"[54].

وإضافة إلى أهمية المقدمة في النص في شد انتباه المتلقي، فقد تناول النقاد كذلك الخاتمة سواء أكانت في النص الشعري أم النثري من حيث أهميتها في التأثير بالمتلقي ودفعه للتفاعل مع النص. يقول ابن الأثير: "ولا تختم كتابه بأحسن من هذا القول الذي طاب سمعاً"[55]. وقال كذلك العلوي صاحب الطراز: "فهذه الخاتمة إذ قرعت سمع السامع عرف بها أن لا مطمع وراءها، ولا غاية بعدها...وبها يعلم انتهاء الكلام وقطعه"[56].

ولما كانت الغاية من النص تبليغ رسالة معينة، فقد حرص النقاد على توجيه المبدعين إلى ضرورة مراعاة طول النص وفقا للمواقف التي يتعرض لها. فقد رأى ابن سنان الخفاجي أن الرسائل والأشعار تحتاج إلى الإيجاز والاختصار لتكون أيسر على المتلقي من حيث فهمها ومتابعة أفكارها، في حين رأى أن الإسهاب والإطالة من ميزات الخطب التي توجه إلى عامة الناس حيث يتباينون ثقافة ومقدرة على الفهم والتحليل[57].

ولذا رأى ابن الأثير وغيره من النقاد من أمثال العلوي[58] أن الوضوح في العمل الأدبي يعد أمراً هاماً في توصيل المعلومات إلى المتلقي. وهذا ما يتفق مع ما قاله ابن سنان بشأن مراعاة طول النص وقصره وفقاً للأحوال والمقامات. يقول ابن الأثير: "إذ المقصود من الكلام إنما هو الإيضاح والإبانة وإفهام المعنى. فإذا ذهب هذا الوصف المقصود من الكلام ذهب المراد به"[59].

وقد تجاوز أبو بكر الباقلاني (ت 403هـ) في كتابه "إعجاز القرآن" الإشارات والملاحظات النقدية التي جاءت عند النقاد العرب القدماء ليتناول نصوصا شعرية ونثرية في إطار معالجته لقضية النظم في القرآن الكريم، بيد أن الباقلاني قد جاء بهذه النصوص ليوازن بينها من حيث الألفاظ والمعاني وبين آيات القرآن الكريم وسوره من حيث النظم والأسلوب. وهذا واضح بالطبع من عنوان كتابه، إذ أنه قد جاء بموقف مسبق وهو أن القرآن لا يدانيه شيء آخر من كلام البشر من حيث النظم واللغة. ولما كان القرآن كذلك حقيقة، فلماذا إذن الموازنة بين شيئين غير متماثلين أو متكافئين؟ ولذا فقد عبر عن دهشته من نظم القرآن وتميزه بقوله: "فأما

نهج القرآن ونظمه، وتأليفه ورصفه، فإن العقول تتيه في جهته، وتمار في بحره، وتضل دون وصفه"[60].

وقد تناول الباقلاني قصيدة امرئ القيس (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) محللا إياها من حيث الألفاظ والمعاني[61]. وذلك ليبرز مدى وعورة هذه الألفاظ وتقاصرها عن مستوى ألفاظ القرآن ومعانيه، لأن القرآن يتميز عن الشعر والنثر بحسن نظمه وأسلوبه. يقول: "ونظم القرآن، جنس متميز، وأسلوب متخصص وقبيل عن النظير متخلص، فإذا شئت أن تعرف عظم شأنه، فتأمل ما نقوله في هذا الفصل لامرئ القيس في أجود أشعاره. وما نبين لك من عواره، على التفصيل"[62].

إذا لم تكن غاية الباقلاني تناول نص شعري أو نثري لإبراز علاقته بالمبدع والمتلقي أو لشرح لغته وبنائه وأسلوبه الفني وإنما تناول هذه النصوص لإظهار إعجاز القرآن نظما وأسلوبا، يقول: "ثم رأينا هذا خارجا عن غرض كتابنا، والكلام فيه يتصل بنقد الشعر وعياره"[63].

ولهذا فقد ركز الباقلاني على قضية النظم القرآني ووازن بينها وبين النص الشعري لغة ومعنى وتركيبا، ليبين عجز الكلام البشري عن موازاة كلام الله عز وجل، ولما كانت غاية الباقلاني من هذه النصوص محدودة فلذلك لم يتوسع في نقد الشعر: لأن ذلك ليس من أهدافه. يقول: "وكنا أردنا أن نتصرف في قصائد مشهورة، فنتكلم عليها، وندل على معانيها ومحاسنها، ونذكر لك من فضائلها ونقائصها،

ونبسط لك القول في هذا الجنس...ثم رأينا هذا خارجا عن غرض كتابنا، والكلام فيه يتصل بنقد الشعر وعياره"[64].

لقد بينت هذه المناقشة أن النقاد العرب القدماء قد تناولوا النص ليس بمعزل عن المبدع، بل تناولوه من خلال علاقته بالمبدع والمتلقي معاً. فالغاية المرجوة من النص عند العرب هو حمل رسالة معينة إلى المتلقي. ولذا فقد أكد النقاد على ضرورة أن يراعي المبدع في نصه سواء أكان نصاً شعرياً أم نثريا جمهور المتلقين من حيث مستواهم الثقافي والاجتماعي وكذلك مراعاة الناحية النفسية عندهم، ولذا فقد انتبه النقاد إلى بناء النص لغة ومعنى وإطالة وإيجازا، كما تناولوا بناء النص من حيث المقدمة والخاتمة وما لذلك من أثر في شد المتلقي إلى النص والمشاركة في التفاعل معه ومعايشة تجربة المبدع.

3. التلقي

يعد المتلقي أحد الأركان الرئيسة في العملية الإبداعية، إذ يشكل الغاية والهدف من هذه العملية. وأن الحكم على العمل الإبداعي سواء أكان ناجحا أم غير ناجح يأتي من المتلقي الذي يحكم على العمل وفقا لتأثره وتفاعله وثقافته، وهذه الأشياء تساعد على تقييم العمل الإبداعي تقييما جيداً.

وقد تناول النقاد والبلاغيون العرب القدماء أركان العملية الإبداعية – كما لاحظنا سابقا في هذا البحث – بالشرح وإبداء الملاحظات المتفرقة بحيث أظهرت

هذه الملاحظات النقدية الرؤية الموحدة لأركان العملية الإبداعية عند النقاد. وقد نال المتلقي من الاهتمام حظا أوفر من المبدع، فهو غاية العملية الإبداعية وهدفها.

ولذا فقد تنبه النقاد إلى ضرورة أن يكون المتلقي من أهل الذوق والمعرفة والدراية لكي يستطيع تقبل العمل الإبداعي والمشاركة في التجربة الإبداعية للمبدع. يقول عبد القاهر الجرجاني: "وأعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعا من السامع ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة"[65]. وهذه المقولة للجرجاني تؤكد تنظيم العملية الإبداعية والحرص على نجاحها وحسن تقييمها، فعندما لا يتوفر المتلقي الناجح والعارف بالعمل الإبداعي، فإن الغاية من الإبداع لا تتحقق، ومن هنا ركز النقاد على أهمية تناسب اللغة الإبداعية وبساطة الأفكار وسهولة عرضها مع مستوى المتلقي لكي تحقق الرسالة الإبداعية غايتها. قال الجاحظ بهذا الخصوص: "أما أنا فلم أر قط أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب، فأنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا وحشيا، ولا ساقطا سوقيا"[66]. وقال كذلك "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[67].

كما أن نقدنا القديم قد تناول المتلقي في كل مراحل عملية خلق القصيدة الشعرية أكثر مما تناول المبدع في كيفية اهتدائه إلى مطلع قصيدته أو خاتمتها[68] ولذا فقد أكثر النقاد من توجيه الشعراء إلى ضرورة مراعاة افتتاحيات قصائدهم بحيث

تكون جيدة ومتناسبة مع المستمعين حتى لا ينفرون منها، قال ابن الأثير: "ومن أدب هذا النوع ألا يذكر الشاعر في افتتاح قصيدة بالمديح ما يتطير منه"[69].

وراعى النقاد ضرورة الملاءمة ما بين الموضوع ونفسية السامع، فالسامع شريك أساس في العملية الإبداعية، ولذا فإن الموضوع مضمونا وأسلوبا موجه إلى الملتقي. يقول ابن خيرة المواعيني (ت 564هـ) في كتاب الريحان والريعان: "فإذا واقعت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعيها، ومن ثم يكون الشعر سببا في تحريك المشاعر المتشابهة وإثارتها، فيحترق العاشق ويشرف الجواد ويمرح المسرور ويترح الحزين"[70].

وقد حدد السكاكي في كتابه "مفتاح العلوم" المعاني وفقا للمتلقي، إذ إنه هو الغاية التي تنتهي إليها العملية الإبداعية. فطبيعة الموضوع والموقف يتناسبان ويرتبطان بالمتلقي يقول السكاكي: "وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار. ومقام البناء على السؤال يغاير مقام الكلام مع الغبي. ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر"[71].

كما ارتبطت فصاحة الكلام بمقدار وضوح المعاني للسامع. يقول ابن وهب: "فأفصح الكلام ما أفصح عن معانيه، ولم يحوج السامع إلى تفسير له بعد أن لا يكون كلاما ساقطا، ولا للفظ العامة مشبها"[72]. بل إن غاية البلاغة عند الرماني هو بمقدار إيصال المعنى إلى قلب السامع[73].

فالعمل الإبداعي سواء أكان نثرا أم شعرا يهدف إلى تحقيق غاية اقناعية أو امتاعية للسامع، فالنثر وما يشتمل عليه من خطابة ورسائل يرمي إلى تعزيز أفكار معينة عند السامع وإثارته نحوها، في حين يحقق النص الشعري غاية أبعد من الأولى وذلك بإثارة عواطف السامع وخياله لكي تحدث متعة ولذة ذاتية عنده.

يقول السكاكي: "وثمن الكلام أن يوفى من أبلغ الإصغاء، وأحسن الاستماع حقه، وأن يتلقى من القبول له، والاهتزاز بأكمل ما استحقه، ولا يقع ذلك ما لم يكون السامع عالما بجهات حسن الكلام"(74). يقول كذلك القرطاجني: "إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة"(75).

ويستنتج المرء هنا بأن النقاد والبلاغيين العرب القدماء قد نظروا إلى أركان العملية الإبداعية: المبدع والنص والمتلقي نظرة متكاملة. إذ إنهم عندما تناولوا أي ركن من هذه الأركان فقد تناولوا إلى جانبه الأركان كلها معا، ولذلك لتداخلها عند النقاد العرب من المبدع إلى النص ثم إلى المتلقي، وذلك لأن النص هو الوسيلة، وأن المتلقي هو غاية العملية الإبداعية وهدفها.

الهوامش

* نشر هذا البحث في مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، العدد الثاني 1995م.

1. انظر. الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان، والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون القاهرة، مكتبة الخانجي. ط5، 1985م، ج1 ص 76، 138 .
2. ابن طباطبا، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، 1956م، ص 3 .
3. ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط4، 1972م، ج1 ص 19 .
4. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، 1979م، ص 64 .
5. الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ص 76 .
6. المصدر نفسه، ج1 ص 136 .
7. انظر. نجيب فايق أندراوس، المدخل في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1974م، ص 156.

8. عبد الستار إبراهيم، ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع "مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 15 ع 4 (1985م)، ص 960 .

9. ديفد ديتش، مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر، 1967م، ص 94-95 .

10. انظر. عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة والتفكير، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985م، ص 6-7 نقلا عن:

Jakopson: Closing Statement: Linguistics and Poetics, P. 353.

وانظر كذلك: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص 154.

11. ابن رشيق، العمدة، ج1 ص 196 .

12. أوستن وارين ورينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق، مطبعة خالد طرابيشي، 1972م، ص 223 .

13. الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، بيروت، دار القلم، 1966م، ص 17-18 .

14. ابن رشيق، العمد، ج1 ص 199 .

15. ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 124 .

16. انظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1985م، ص 134. وانظر كذلك. اليزبيث دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، مكتبة منيمنة، 1961م، ص 29 .

17. انظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه. دراسة ونقد، القاهرة، دار الفكر العربي، ط7، 1978م، ص 33 .

18. ابن رشيق، العمدة، ج1 ص 244 .

19. المصدر نفسه، ج1 ص 198. انظر كذلك الفكرة ذاتها عند ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، 1933م، ج1 ص 16 .

20. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مطبعة القاهرة، 1969م، ص 375 .

21. حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، الكويت / سلسلة عالم المعرفة رقم 24، 1979م، ص 134 .

22. الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ص 138-139 .

23. المصدر نفسه، ج1 ص 92 .

24. المصدر نفسه، ج1 ص 93 .

25. ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 6 .

26. ابن رشيق، العمدة، ج1 ص 222 .

27. المصدر نفسه، ج1 ص 222، انظر بعضا من هذه الأمثلة في كتاب، فخري الخضراوي، رحلة مع النقد، د.م. دار الفكر العربي، 1977م، ص 79-80 .

28. انظر. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1978م، ص 302.

بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، بيروت، دار الثقافة، 1985م، ص 438.

صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 153 .

29. ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 4-5 .

30. ابن وهب، إبراهيم بن سليمان، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، 1967م،ص 194 .

31. ابن رشيق العمدة، ج1 ص 217 .

32. المصدر نفسه، ج1 ص 199 .

33. بول ريكور، "النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 3 (1988)، ص 37 .

34. رولان بارت، "نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 3 (1988م)، ص 89 .

35. شكري عياد، دائرة الإبداع، القاهرة، دار إلياس العصرية 1986م، ص 124 .

36. يمنى العيد، في معرفة النص، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط3، 1985م، ص 85 .

37. محمد منـدور، في الأدب والنقـد، القـاهرة، دار نهضـة مصـر للطباعـة والنشـر والتوزيع، 1988م، ص 19 .

38. انظر. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسـلوبية، ص 160. ديفـد ديـتش، منـاهج النقد الأدبي، ص 243 .

39. انظر. الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبـد السـلام هـارون، القـاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2ـ 1965م، ج3 ص 131-132 .

40. المصدر نفسه، ج3 ص 131-132 .

41. انظر لمزيد من الشرح حول قضية اللفـظ والمعنـى في النقـد العربـي القـديم: يوسـف بكار، بناء القصيدة العربية، القاهرة، مكتبة دار الثقافـة للطباعـة والنشـر، 1979م، ص 147 .

42. ابن سنان، أبو محمد عبد الله بن محمـد الخفـاجي، سـر الفصـاحة، تحقيـق عبـد المتعال الصعيدي، القاهرة: مكتبة ومطبعة محمـد علـي صـبيح وأولاده، 1969م، ص 55 .

43. ابن الأثير، المثل السائر، ج2 ص 64 .

44. ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 17. انظر. ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، ص 206

45. العسكري، أبو هلال، الصـناعتين، تحقيـق مفيـد قميحـة، بـيروت، دار الكتـب العلمية، 1981م، ص 179 .

46. الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 206 .

47. المصدر نفسه، ص 210 .

48. المصدر نفسه، ص 35 .

49. المصدر نفسه، ص 38 .

50. المصدر نفسه، (المدخل، الصفحة، ف).

51. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966م، ص 129 .

52. المصدر نفسه، ص 65 .

53. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق دي جويه، ليدن: 1904، ص 14-15 .

54. ابن رشيق، العمدة، ج1 ص 255 .

55. ابن الأثير،المثل السائر، ج2 ص 39 .

56. العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز، القاهرة، مطبعة المقتطف 1914م، ج3 ص 185-186 .

57. ابن سنان، سر الفصاحة، ص 197 .

85. العلوي، الطراز، ج2 ص 78 .

59. ابن الأثير، المثل السائر ج 2 ص 222 .

60. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، ط3، 1971م، ص 183 .

61. المصدر نفسه، ص 159 .

62. المصدر نفسه، ص 159 .

63. المصدر نفسه، ص 183 .

64. المصدر نفسه، ص 183 .

65. الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 255 .

66. الجاحظ، البيان والتبيين ج1 ص 137 .

67. المصدر نفسه، ج1 ص 138-139 .

68. يوسف بكار، بناء القصيدة العربية، ص 313 .

69. ابن الأثير، المثل السائر، ج3 ص 97 .

70. المواعيني، ابن خيرة، الريحان والريعان، ج1 الورقة 120.

نقلا عن: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، بيروت، دار الثقافة، ط2، 1978م، ص 517

71. السكاكي، محمد بن علي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية 1983م، ص 168. انظر. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 177

72. ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، ص 206 .

73. الرّماني، علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن (ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني)، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1968م، ص 75 .

74. السكاكي، مفتاح العلوم، ص 226-.227

75. القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 294.

المصادر والمراجع

المصادر:

1. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، 1983م.

2. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، ط3، 1971م.

3. الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط5، 1985م.

4. الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مطبعة، مصطفى البابي الحلبي، ط2، 1965م.

5. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مطبعة القاهرة، 1969م.

6. الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، بيروت، دار الجيل، ط4، 1972م.

7. ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط4، 1972م.

8. الرماني، علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن (ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني) تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1968م.

9. ابن سنان، أبو محمد عبد الله بن محمد الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، 1969م.

10. السكاكي، محمد بن علي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، بيروت، دار الكتب العلمية، 1983م.

11. ابن طباطبا، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية، 1956م.

12. العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1981م.

13. العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز، القاهرة، مطبعة المقتطف، 1914م.

14. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق دي جويه، ليدن: 1904م.

15. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، 1979م.

16. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966م.

17. المواعيني، ابن خيرة، الريحان والريعان – مخطوط – نقلا عن إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، بيروت، دار الثقافة، ط2، 1978م.

18. ابن وهب، إبراهيم بن سليمان، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، 1967م.

المراجع

1. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، بيروت، دار الثقافة، ط2، 1978م.
2. أوستن وارين ورينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق، مطبعة خالد طرابيشي، 1972م.
3. اليزبيث دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت: مكتبة منيمنة، 1961م.
4. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، بيروت، دار الثقافة، 1985م.
5. بول ريكور، النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق: "مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، العدد 3 (1988م)، ص 36-52.
6. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1978م.
7. حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، الكويت: سلسلة عالم المعرفة رقم 24، 1979م.
8. ديفد ديتش، مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر، 1967م.

9. رولان بارت، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي: "مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، العدد 3(1988م)، ص 89-.103

10. شكري عياد، دائرة الإبداع، القاهرة: دار إلياس العصرية، 1986م.

11. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1985م.

12. عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة والتكفير، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1985م.

13. عبد الستار إبراهيم، ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع "مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 15 ع 4 (1985م)، ص 947-.984

14. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، القاهرة: دار الفكر العربي، ط7، 1978م.

15. فخري الخضراوي، رحلة مع النقد د.م. دار الفكر العربي، 1977م.

16. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

17. محمد مندور، في الأدب والنقد، القاهرة: دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، 1988م.

18. نجيب فايق اندراوس، المدخل في النقد الأدبي، القاهرة: الأنجلو المصرية، 1974م.

19. يمنى العيد، في معرفة النص، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط3، 1985م.

20. يوسف بكار، بناء القصيدة العربية، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1979م.

الفصل الثاني

إشكالية التلقي عند حازم القرطاجني
في كتابه منهاج البلغاء

الفصل الثاني

إشكالية التلقي عند حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء

تمهيد : العملية الإبداعية والتلقي.

تتجسد العملية الإبداعية من ثلاثة أركان أساسية هي: المبدع والنص والمتلقي. ويأتي المتلقي هنا في المرتبة الثالثة في هذه العملية، بيد أن الركنين الآخرين يعملان ويحترقان من أجل وبسببه. فالمبدع سواء أكان شاعراً أو فناناً أو رساماً فإنه ينقل تجربة، ولا يمكن لهذه التجربة أن تعيش وتحيا وتستمر دون أن يكون لها مستقبل أو متلق، فالنص الإبداعي لا يمكن أن تكتمل فاعليته إلا بحضور المتلقي. وذلك لأن "العمل الأدبي ليس نصاً بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ، ولكن تركيب أو التحام من الاثنين." (1)

ولهذا فإن العملية الإبداعية لا تتم فاعليتها وحضورها "إلا بوجود المتلقي بحيث يمكن اعتباره شريكاً حقيقياً في عملية إعادة الخلق الإبداعي، بل إن من المحقق أن ارتباط العمل الإبداعي بمبدعه يقتصر عملياً على لحظة الإبداع ذاتها، حتى إذا ما تمت عملية الولادة للكائن الجديد أخذ شيئاً من الاستقلال وأصبح له وجود في ذاته، بينما من المحقق أيضاً أن ارتباط العمل الإبداعي بمتلقيه يصبح عملية مستمرة متجددة بتوالي المتلقين واحدا بعد الآخر وجيلا بعد جيل." (2)

كما لم تغفل الدراسات النقدية دور المتلقي في إطار تناولها للنص أو المبدع، إذ إن المتلقي هو نقطة الضوء الأساسية في العملية الإبداعية التي يستهدي بها النقاد في تحديد الأسلوب والصياغة للنص الأدبي، فضلاً عن أن المتلقي هو الذي يكشف عن قدرة المبدع وأصالة تجربته الإبداعية وعمقها.[3] فالمهمة الملقاة على عاتق المتلقي ليست سهلة فهو معنيّ أولاً وأخيراً بربط أجزاء النص. ومستلزمات ذلك ربما يسهل فهمه فيما يتعلق بمستوى الحبكة. وفي معظم السرديات فإن خط القصة يتوقف فجأة ويستمر من منظور آخر أو اتجاه غير متوقع. والنتيجة فراغ يتوجب على القارئ ملؤه من أجل ربط الأجزاء غير المترابطة".[4]

ولقد بالغ النقاد المعاصرون من أمثال "رولان بارت" في المساواة بين المبدع والمتلقي، بل إن رولان بارت قد وحدّ بين المبدع والمتلقي حتى أنه قال بوجود "الكتابة القارئة". فالنص يتكلم كما يريد القارئ، بل أن قيمة النص وأهميته تتمثل فيما يتيحه للقارئ من محاولة كتابته مرة أخرى.[5] وذلك لأن القارئ وهو المتلقي للعمل الأدبي لم يعد مجرد مستقبل أو متلق فقط، وإنما تتمثل القيمة الحقيقية في العمل الإبداعي من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقي في لحظة توحد وجودي.[6]

فالتلقي عملية صعبة فيها مخاض يشبه مخاض المبدع لحظة ولادة العمل الإبداعي، إذ إن المتلقي يمثل عملية "خلاقة للمعنى تتولى تنفيذ التعليمات الماثلة في المظهر اللغوي للنص."[7] إذ يقوم المتلقي واعتماداً على ثقافته وخصائصه النفسية والفيزيولوجية وظروف حياته[8] بممارسة "حريته الخلاقة في التداعي عبر المفاهيم

والأخيلة المتنوعة للنص."[9] ومن هنا يبرز الدور الأساسي والفاعل للمتلقي الذي يضاهي دور المبدع في إبداعاته الأدبية.

ولعل هذا التصور لأهمية المتلقي قد جاء أيضاً عند ناقد معاصر آخر هو الناقد الأوروبي جول لمتر الذي عبّر عن مدى التوحد وحالة الانصهار ما بين المبدع والمتلقي من خلال النص الإبداعي حيث يقول: "عندما أقلب آخر صفحة من كتاب أقرؤه وأشعر كأني ثمل بما قرأت، وأجدني أحياناً متأثراً بانفعالات كثيرة شديدة محزنة، فأجد قلبي مفعماً بنوع من الشفقة المبهمة، وتارة أجدني مضطرباً من شدة السرور وكأنما يجري ذلك في لحمي ودمي." [10]

إن مقولة جول لمتر تركز كذلك على دور النص وفاعليته، فهو المكان الذي تلتقي فيه معاناة المبدع والمتلقي معاً، لأن الأدب الحقيقي – كما يقول الناقد الأوروبي داماسوا ألونسو – هو الذي يشكل تمازجاً بين المبدع والمتلقي.[11] وهذا ما عبّر عنه الناقد الألماني إيزر Wolfgang Iser الذي رأى أن العلاقة بين المتلقي والنص هي علاقة تبادلية، فبقدر ما يقدم النص الإبداعي للقارئ من حوافز فنية يضفي عندها القارئ والمتلقي على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها حضور في النص أصلاً. يقول: إن "العلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة تسير في اتجاه واحد: من النص إلى القارئ حيث يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقاً لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة مثل الاتجاه البنيوي أو السيميولوجي أو الاجتماعي ونحوها، وإنما هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ

يضفي القارئ على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وبذلك يصح القول بأن النص أثر بالقارئ وتأثر به على حد سواء".[12]

ولذا، فإن العملية الإبداعية هي مشاركة حقيقية بين المنشئ للنص وهو المبدع وكذلك القارئ لهذا العمل وهو المتلقي، لأن عملية التلقي "ليست متعة جمالية خالصة فحسب، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي، تفتح أمامنا آفاقاً رحبة في فهم أنفسنا بجانب فهمنا للنص المبدع، بل أننا من خلالها نعيش وكأننا نرى العالم من حولنا للمرة الأولى من خلال دخولنا إلى عملية الإبداع".[13]

ولعل درجة المشاركة والتفاعل بين المبدع والنص والمتلقي تتحدد وفقاً لاستعداد المتلقي من الناحية النفسية والثقافية، ولهذا "فالقارئ (أو الناقد) يتلقى هذا النص، ويفهم دلالاته على قدر استعداده".[14] ولذلك فإن اللذة والمتعة الجمالية التي تبهر القارئ وتشده إلى العمل الفني تتفاوت درجتها من قارئ إلى آخر، وهذا يتوقف بالطبع على مدى حجم الثقافة التي يتمتع بها القارئ".[15] تلك الثقافة التي تساعد القارئ على سرعة الاستجابة للنص والتفاعل معه، وإدراك نواحي الجمال فيه، فالنص الأدبي يتميز بالغموض، وتعدد المعاني، واحتمالات التفسير والتأويل، لأن النص "هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد. وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها".[16]

ومن هنا، فإن التعامل مع النص الأدبي ليس سهلاً، فهو يحتاج إلى ثقافة متنوعة، فكل قارئ ينظر إلى النص الأدبي بمنظور خاص وفقاً لثقافته واستعداده النفسي، وقدراته الفنية. يقول شكري عياد بهذا الخصوص: "وأما تعدد المناظير فمعناه أنك إذا نظرت إلى العمل من وجهة المعاناة النفسية الفردية مثلاً وجدت له معنى، وإذا نظرت إليه من وجهة الأحوال الاجتماعية وجدت له معنى ثانياً، وإذا نظرت إليه من وجهة التأملات في الحياة الإنسانية أو في الكون وجدت له معنى ثالثاً. وقد تتعدد المعاني أو تتخصص أكثر من هذا بتعدد المناظير وتخصصها".[17]

إن هذه الطبيعة المميزة للنص الأدبي تخلق نوعاً من التفاهم الضمني بين القارئ والمبدع، على أن يكتب المبدع ما يريد من إبداعاته الفنية سواء أكانت قصيدة شعرية أو لوحة فنية أو عملاً روائياً، وأن يتخيل القارئ ما يريد كذلك من المعاني والصور.[18] وهذا هو سر العمل الإبداعي الذي يجمع طاقات المبدع وحرارة تجربته، وخيال القارئ وانصهاره مع العمل الفني بمعانيه وصوره. فالنص الأدبي في الأصل نصان "نص موجود تقوله لغته، ونص غائب يقوله قارئ منتظر."[19]

فالقارئ المتلقي للعمل الفني يمتلك بثقافته المتنوعة، واستعداده النفسي، وموهبته الراسخة، حاسة التوقع، والانتظار، والترقب لكل المفاجآت والاحتمالات التي تتجسد من خلال رسالة المبدع وهي النص الإبداعي. يقول حاتم الصكر: "فالعمل الأدبي بخصائصه الأسلوبية واندراجه التاريخي ضمن جنس أو نوع إنما يتحدد باستقباله وما يتحقق جمالياً بالقراءة، وتلك مهمة المتقبل الذي يذهب إلى

النص بذخيرته كما يداهمه النص نفسه بذخيرته، وعبر هذا التفاعل يتم اكتساب العمل الأدبي ملموسية ما نفتقدها في الدراسات التي تقف عند حدود التقبل ولا تتفحصه." [20]

فهذه التوقعات والظلال والإيحاءات التي يخفيها ويشير إليها النص الإبداعي تجعل المتلقي الذي يستقبل النص يشعر باللذة والمتعة والدهشة إزاء الإثارات الجمالية للنص الأدبي، كما تجعل المتلقي أيضاً أكثر إرهاقاً وحيرة ودهشة من المبدع نفسه، لأن مهمة المبدع تنتهي بانطلاق شرارة الإبداع وولادة النص، بينما تبدأ المرحلة الصعبة عند المتلقي بترقب ومتابعة مفاجآت النص وغموضه الفني، ولغته ومعانيه التي تجعل إمكانيات التأويل والتفسير كبيرة ومتشعبة.

(2)

لقد كان اهتمام النقد المعاصر بالعملية الأدبية من خلال التركيز على موضوع التلقي كهدف أساسي للعملية الإبداعية يتفق إلى حد كبير مع ما جاء في النقد العربي القديم حول إشكالية التلقي وغيرها من إشكاليات النقد الأدبي وبخاصة عند الناقد الفذ حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

وجدير بالذكر أن حازم القرطاجني (ت 684هـ) له مكانة متميزة في النقد الأدبي لعدة أسباب منها: "أن حازماً ترك بكتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أكمل محاولة لتأصيل الشعر وتنظيره في التراث، ومنها أن كتاب حازم الذي لم يصل إلينا كاملاً – لسوء الحظ – هو ثمرة النضج الأخير الذي امتزجت معه الجهود العقلية

والنقلية لنقد الشعر عند العرب، أو الجهود الخاصة بعلوم العرب التي صاغها البلاغيون واللغوية ، وعلوم الأوائل التي طرحها شراح الفلسفة اليونانية ومفسروها. أضف إلى ذلك أن كتاب حازم هو الحلقة الأخيرة من حلقات الدفاع عن الشعر...ولكن أهم هذه الحلقات –بالقطع- هو كتاب حازم القرطاجني، الذي ارتفع بقيمة الشعر إلى الدرجة العظمى."[21] ولعل الدليل على ذلك ما جاء عند حازم حول الاستعداد لتلقي وتقبل الشعر. يقول حازم: "كثير من أنذال العالم – وما أكثرهم – يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة، على حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا (ت 428 هـ)، فقال: "كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهانته. فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين: حال كان ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها أخس العالم وأنقصهم."[22]

لقد ركز النقد العربي القديم بشكل واضح على مسألة مراعاة المقام وموافقة الكلام لمقتضى الحال[23]، وهذا يدل على أن الجانب الإقناعي قد كان الشغل الشاغل للنقد العربي، وأن الناقد قد اعتنى بالبعد الإقناعي للشعر أكثر من أي بعد آخر.[24] فقد كان المتلقي للشعر يمثل الخليفة والوزير الذي كان يركز في نقده على الجانب الإقناعي من خلال مراعاة النص لمقتضى الحال، في حين اتجه النقد المعاصر فيما اتجه إلى الاهتمام بالنص نفسه من خلال وظيفته الفنية والإقناعية، وهذا ما كان موضع اهتمام الناقد العربي الفذ حازم القرطاجني.[25]

وقد أدرك حازم القرطاجني بأن قضية التلقي في العمل الإبداعي هي الغاية الأساسية للعملية الإبداعية، وهذا ما ذهب إليه النقد المعاصر بعد القرطاجني بأكثر من سبعمائة عام، حيث أشار ياكوبسون إلى عناصر العملية الإبداعية المتمثلة بالمبدع والنص والمتلقي، وهو ما ركز عليه فعلاً القرطاجني مبرزاً دور المتلقي الذي يشكل غاية المبدع، وأساس النص الإبداعي. يقول الغذامي: "وقبل أن نفرغ من مهمة التعرف على الوظيفة الأدبية في (نظرية الاتصال) أود أن أشير إلى أن الناقد الفذ حازم القرطاجني قد لمح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، من قبل ياكوبسون بسبعمائة عام، حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية (تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له)." [26]

ومن هنا، فقد وضع حازم القرطاجني القواعد والأصول التي تضبط قضية التلقي، لأنها تشكل محوراً أساسياً من محاول الإبداع. ولذلك فقد ركز القرطاجني على المحاكاة والتخييل وعلاقتها المباشرة بالمتلقي، وكذلك على البعد الأسلوبي المتمثل باللغة ومظاهر انحرافها، والغموض الفني، والغرابة، والصورة، لما لهذه القضايا الأسلوبية من استفزاز للمتلقي، وشحذ له ليشارك في عملية الإبداع، وليواصل العلاقة مع النص وذلك بعد أن تنتهي علاقة المبدع بعمله الإبداعي. يقول القرطاجني بهذا الشأن: "فتحرك النفوس للأقوال

المخيلة إنما يكون بحسب الاستعداد، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تدعم به المحاكاة وتعضد مما يزيد به المعنى تمويها والكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب."[27] ثم يتابع قوله: "وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها."[28]

وقد جاء هذا الاهتمام عند القرطاجني من خلال محاولته النهوض بأمر الشعر في عصره. إذ قرر حازم القرطاجني أن يعيد للشعر دوره ورسالته الأخلاقية والجمالية، وذلك من خلال توجيه الاهتمام إلى المتلقي، الذي يدرك أهمية الشعر ودوره في الحياة الإنسانية، فضلاً عن قدرة الشعر على تحريك النفوس واستفزازها وهزها وجعلها تشعر بالنشوة والمتعة الجمالية،[29] يقول القرطاجني: "وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب خليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكي أو قبحه ويشغل عن تخيل ذلك، فتجمد النفس عن التأثر له، ووضوح الكذب يزعمها عن التأثر بالجملة."[30]

وفي ضوء ما سبق، يمكن القول أن حازم القرطاجني قد تناول إشكالية التلقي في النقد العربي من خلال بعدين هما: المحاكاة والتلقي ثم الأسلوب والتلقي، إذ يعكس البعد الأول موضوع الاستعداد النفسي عند المتلقي، في حين يعكس البعد الثاني موضوعات الأسلوب المختلفة من لغة ومعنى وغرابة وغموض وصورة وانحراف وتأثير ذلك على المتلقي. وفي هذا الصدد يقول القرطاجني: "إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصي بأجزاء العبارة التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله." [31]

وهذا يعني أن القرطاجني قد ركز على الجانب النفسي المتمثل في استعداد المتلقي للعمل الإبداعي وكيفية تلقيه. كما أكد حازم القرطاجني على البعد الأسلوب المتمثل بالجانب الجمالي للعمل الإبداعي، حيث يقول: "الشعر لا يعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من تخييل." [32] ويقول كذلك: "إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة، بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع." [33]

إن هذا الفهم لإشكالية التلقي عند القرطاجني يجسد إدراك هذا النقد العربي الفذ للعملية الإبداعية بشكل عميق، ذلك الإدراك لا يتوقف عند جانب الإقناع في العمل الإبداعي بل الإقناع والتوجيه من خلال المحاكاة ودورها في الاستعداد

النفسي والتهيئة عند المتلقي، فضلا عن البعد الأسلوبي بمظاهره الجمالية المختلفة التي تربط المتلقي بالنص، وذلك حسب ثقافته وإمكاناته الفنية.

وفي ضوء ذلك، فقد رأى الدارس هنا ضرورة الكشف عن هذا الإدراك الواعي للقرطاجني لإشكالية التلقي التي تتميز عن معالجات غيره من النقاد العرب القدماء لهذه الإشكالية، وذلك من خلال بعدين هما:

أولاً: المحاكاة والتلقي

ثانياً: الأسلوب والمتلقي

(3)

أولاً: المحاكاة والتلقي

تعد المحاكاة جوهر العملية الإبداعية التي يشكل المبدع من خلالها معطيات الواقع الإنساني الذي يعيش فيه. كما يقدم المبدع سواء أكان شاعراً أو فناناً من خلال هذه المحاكاة معاناته وتجاربه عبر مسار الحياة التي يعيشها. وبالتالي، فإن الشاعر أو المبدع بشكل عام ينقل تجاربه ومعاناته إلى المتلقي لكي يحدث في شخصيته تأثيراً خاصاً. فالتجارب والمعاناة هي في الواقع محض خبرة ذات قيمة إنسانية وأخلاقية يستجيب لها المتلقي استجابة سلوكية، بحيث تتفاوت هذه الاستجابة من متلق لآخر لثقافة المتلقي واستعداده النفسي.[34]

فالمحاكاة تشكل تجسيداً للواقع الإنساني للمبدع من حيث تجاربه ومعاناته المختلفة. يقول حازم القرطاجني: المحاكاة هي كل شيء "من الموجودات التي يمكن أن يحيط بها علم إنساني.." [35] بيد أن تشكيل الواقع المادي الإنساني شيء، وأن تشكيل الصورة لهذا الواقع في ذهن المبدع ومخيلته شيء آخر. ولهذا فإن تشكيل الصورة في ذهن الشاعر يأتي وفقاً لثقافته وطاقاته الفنية وإمكانياته اللغوية. وبالتالي فإن هذه الصورة تنعكس في مخيلة المتلقي بطريقة مختلفة، إذ أن قراءة المتلقي للعمل الإبداعي يشكل تكملة للنص الإبداعي، تلك التكملة التي تبدو واضحة على سلوك المتلقي من حيث المتعة الجمالية. واللذة العارمة التي تصيبه. يقول القرطاجني بهذا الخصوص: "وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها." [36]

فالمحاكاة ، إذن، هي نشاط تخيلي، حيث تتم فاعلية التخيل في ذهن المبدع والمتلقي في آن معاً. فالشاعر المبدع له الحق في تجاوز موضوعه الإبداعي وفقاً لقدراته الإبداعية وثقافته اللغوية والفنية، كما أنه يحق للمتلقي أن يتخيل ما يريده بعد قراءته للعمل الإبداعي. ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن المحاكاة لم تكن تعني التقليد أو مماثلة الشيء فقط عند النقاد العرب القدماء، بل كانت تعني التشبيه والاستعارة والكناية، وبالتالي فهي تعني الصورة البلاغية التي تشكل جوهر العملية الإبداعية. يقول ابن سينا: "فهذه هي فصول المحاكاة، ومن جهة ما يقصد بالمحاكاة: وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه واستعارة وتركيب." [37] وهذا الفهم قد ورد عند حازم

القرطاجني الذي فهم المحاكاة من خلال الأساليب البلاغية من تشبيه واستعارة، فيقول: "وبقي أن نبسط الكلام شيئاً في تبيين ما للمحاكاة من حسن موقع من النفوس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية والصيغ المستحسنة البلاغية، وهو الذي أشار إليه أبو علي ابن سينا بالتأليف المتفق." (38)

فقد تشكلت الصورة الفنية المتمثلة بالمحاكاة عند النقاد العرب من خلال التشكيل البلاغي بأنماطه المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية، ويعني هذا أن الشاعر لا ينقل تجاربه ومعاناته ورؤيته للواقع الإنساني نقلاً حرفياً، بل ينقل هذا الواقع من خلال التصوير البلاغي الذي يصل إلى المتلقي وصولاً فنياً يجعله يتخيل بدوره هذا الواقع بصورة مختلفة وربما تكون أكثر عمقاً واتساعاً مما توصل إليه الشاعر المبدع. ولهذا فلابد أن تكون المحاكاة مؤلفة بشكل جيد، وغير منفر للمتلقي. يقول القرطاجني: "فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وأحكام التأليف أكيدة جداً." (39)

وفي ضوء ذلك، فإن حازم القرطاجني قد تناول مسالة الصورة البلاغية بشكل واضح من خلال المحاكاة المباشرة والمحاكاة غير المباشرة، وهذا يعني أن المعنى المباشر المترتب على المحاكاة هو تجسيد مباشر للواقع، ووصف لغوي لمظاهر هذا الواقع الإنساني، وأما المعنى الثاني فهو المعنى غير المباشر للمحاكاة المتمثل بالمجاز وضروب البلاغة المختلفة التي تعني الخروج عن المألوف في الكتابة، وهذا الخروج يتمثل بالعمل الإبداعي. يقول حازم القرطاجني: "ولا تخلو أن تخيل نفوس الأمور، بأقواله دالة على خواصها وأعراضها اللاحقة، التي تقوم بها في الخواطر هيآت تلك

الأمور، وتتسق صورها الخيالية، أو تخيل بأن تحاكي بأقوال دالة على خواص أشياء آخر وأعراضها التي بها تنتظم صورها الخيالية في النفس، فتجعل الصور المرتسمة من هذه الأشياء المحاكى بها، أمثلة لصور الأشياء المحاكاة. ويستدل بوجود الحكم في المثال على وجوده في المثل."[40]

ولهذا، فقد حرص القرطاجني على الصورة البلاغية، حيث طلب من المبدع أن يراعي مقومات الأسلوب من لغة وتأليف وتناسب لكي تكون أكثر قدرة على التأثير بالمتلقي. "واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به وأحكام تأليفه من القول المحاكي به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع. وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحاً، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فأنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس تأذي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل. فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وأحكام التأليف أكيدة جداً."[41]

ولم يكتف القرطاجني بضرورة التركيز على تأليف الصورة البلاغية، بل تجاوز ذلك إلى ضرورة أن يراعي المبدع الجدة والطرافة والغرابة في محاكاته البلاغية لكي يؤثر في المتلقي من مختلف الجوانب السلوكية واللذة الجمالية. يقول القرطاجني: "إن محاكاة الشيء بغيره أطرف من محاكاته بصفات نفسه وهي أكثر جدة وطراءة منها. فكانت محاكاته بها أطرف من محاكاته بصفات نفسه."[42]

إن الطراءة والجدة قادرة على إثارة المتلقي، لما فيها من عنصر المفاجأة والدهشة وغير المتوقع، وهذا هو سر العمل الفني المتمثل بالمحاكاة عند القرطاجني التي تشكل عنده جوهر العملية الإبداعية. فالمقصود من العمل الإبداعي تحريك المتلقي واستفزازه نحو فعل سلوكي معين. يقول القرطاجني: فالمقصود بالشعر: "إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده، بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح أو جلالة أو خسة." (43)

ولعل هذا الفهم المتميز لموضوع المحاكاة وعلاقتها بالمتلقي عند القرطاجني قد قاده إلى موضوع المعنى الأول والمعنى الثاني، حيث يتسم المعنى الأول بالوصف اللغوي الشكلي للواقع الإنساني، وأما المعنى الثاني فهو التشكيل الفني المتمثل بالصورة البلاغية التي تعتمد على الرموز والإيحاء والخروج على المألوف. يقول: "ولنسمّ المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأول، ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيآت التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني، فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوانٍ." (44)

(4)

ثانياً: الأسلوب والتلقي

تتكون العملية الإبداعية من ثلاثة أركان أساسية هي: المبدع والنص والمتلقي وترتبط هذه الأركان مع بعضها بعضاً بعلاقات أسلوبية وجمالية متميزة بحيث لا تجعل هذه العلاقات الأسلوبية والجمالية أي ركن يقف في عزلة وبعد عن الأركان الأخرى. وتتجسد هذه العلاقات الأسلوبية والجمالية من خلال أنماط بلاغية مختلفة منها: اللغة بألفاظها ومعانيها، والصور الفنية والغرابة والطرافة والموسيقى والاحتيال، فضلاً عن ألوان بلاغية أخرى منها التقديم والتأخير في النص الإبداعي والالتفات ثم الغموض الفني، وهذا ما يجعل من النص الأدبي لوحة عميقة من العواطف والبلاغة والجمال، وذلك ما يحفز المتلقي لكي يكون وفقاً لثقافته واستعداده النفسي مغامراً جسوراً على سبر غور النص الأدبي، ومرتبطاً مع النص ارتباطاً قوياً يظهر من سلوكه وانفعالاته. يقول حازم القرطاجني: "يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيأتها ودلالتها خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس." (45)

فاللغة في النص الأدبي مادة أساسية تشكل محور المادة الأسلوبية، ولا تكتمل عملية التلقي إلا من خلالها. إذ إنها الوسيلة أو الواسطة التي يتم بها الاتصال والتخاطب بين المبدع والمتلقي. وكلما كانت اللغة مشكلة بطريقة غير مباشرة، ومبنية على الإيحاء والرموز وعناصر الأسلوب البلاغي المختلفة كلما كانت أكثر تأثيراً في نفسية القارئ، وجمالية اللغة تتركز في كيفية اختيار الأسلوب الذي يفضله المبدع على سواه من الأساليب الأخرى، ذلك الأسلوب الذي يستفز المتلقي، ويدهشه، ويشده إلى متابعة العمل الإبداعي. يقول حازم: "وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن لها به استئناس قط، فيزعجها إلى الانفعال بديها، بالميل إلى الشيء، والانقياد له، أو النفرة عنه والاستعصاء." [46] ويقول الناقد المعاصر عبد السلام المسدي في هذا الصدد: "وتتناسب قيمة كل ظاهرة أسلوبية مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها على نفس القارئ أعمق." [47]

وقد ركز حازم القرطاجني على ضرورة المواءمة بين مادة اللغة من حيث المعاني والألفاظ وطرق تشكيلها وصياغتها وبين المتلقي، الذي ينفعل ويتأثر بالقيم الجمالية التي تضيفها اللغة على العمل الأدبي. يقول حازم: "إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله." [48]

فالمبدع سواء أكان شاعراً أم ناثراً عليه أن يبذل جهدا متميزاً في سبيل تحسين لغة عمله الإبداعي لكي تؤثر في المتلقي استجابة وانفعالاً واندهاشاً جمالياً، ويعني هذا أن يكون مبدعاً مجدداً في لغته وطرق تشكيلها وصياغتها، وهذا جزء أساسي من العمل الإبداعي. يقول القرطاجني: "وأعني بالاستجداد الجهد في ألا يواطيء [الشاعر] من قبله في مجموع عبارة أو جملة أو معنى، وبالتأنق طلب الغاية القصوى من الإبداع في وضع بعض أجزاء العبارة والمعاني من بعض، وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك. فإن العبارة إذا استجدت مادتها وتأنق الناظم في تحسين الهيئة التأليفية فيها وقعت من النفوس أحسن موقع. وكذلك الحال في المعاني." (49)

إن التأثير في المتلقي يتم عبر وسائل أسلوبية مختلفة منها الغموض الفني، لما في هذا الجانب من أهمية كبرى في التأثير في سلوك المتلقي وحفزه على متابعة العمل الفني، لإدراك أبعاده الجمالية، إذ إن العمل الفني الجيد هو الذي لا يعطي نفسه لمتلقيه إلا بعد طول مماطلة. ولعل غموض المعنى وخفاءه يقع غالباً في تعدد دلالات اللفظ، أو تعقد التركيب النحوي أو الغلو والإفراط أو الإحالة في التشبيه والاستعارة. (50) ولهذا فالغموض مطلوب في القصيدة مادام يؤدي وظيفة فنية داخل سياق القصيدة، حيث يضفي عليها طابع الإثارة، ويحفز المتلقي إلى متعة المغامرة في استجلاء أسرار اللوحة الشعرية، ولهذا فإن المعاني، كما يقول القرطاجني: "وإن كانت...تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهوماتها، فقد يقصد في كثير من المواضع، وإغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها." (51)

وقد تعددت وجوه الإغماض في المعاني، فبعضها يرجع إلى سياق الجملة، أو غرابة المعنى، أو تضمينه معنى علمياً، أو تاريخياً أو محالاً، وعند ذلك يصعب فهم المعنى دون معرفة التضمين الذي جاء فيه. يقول حازم: "ووجوه الإغماض في المعاني: منها ما يرجع إلى المعاني أنفسها، ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى، ومنها ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معاً. فأما ما يرجع إلى المعاني أنفسها فمن ذلك أن يكون المعنى في نفسه دقيقاً ويكون الغور فيه بعيداً، أو يكون المعنى مبنياً على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن التفاتها بعد حيزها من حيز ما بني عليها أو تشاغله بمستأنف الكلام عن فارطه أو غير ذلك مما شأنه أن يثني غروب الأفهام كليلة قاصرة عن تحقق مفهومات الكلام، أو يكون مضمناً معنى علمياً أو خبراً تاريخياً أو محالاً به على ذلك ومشاراً به إليه فيكون فهم المعنى متوقفاً على العلم بذلك المضمن العلمي أو الخبري أو يكون المعنى مضمناً إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف في الجملة يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءاً من أجزاء المعنى أو غير ذلك من إنحاء التضمين...." (52)

إضافة إلى ما سبق، فقد تناول حازم موضوع التأخير والتقديم وما يتبعه من غموض يعطي العمل الأدبي جمالاً وقوة مؤثرة على مخيلة المتلقي وعلى سلوكه، فيكون أسيراً للنص الأدبي، ومذهولاً أمام غموضه الفني الممتع والمثير. وهذا الغموض لا يقف عند حدود المعاني بل يتجاوز ذلك إلى أسلوب التقديم والتأخير. يقول القرطاجني: "ومن ذلك أن يقع في الكلام تقديم وتأخير، أو يتخالف وضع

الإسناد فيصير الكلام مقلوباً، أو يقع بين بعض العبارة وما يرجع إليها فصل بقافية أو سجع فتخفي جهة التطالب بين الكلامين...." (53)

وكذلك فإن دلالة اللفظ والعبارة يدخل في إطار الغموض الفني، إذ إن أنماط الغموض تشكل نسيجاً محكماً يطيل عمر النص الأدبي، ويجعله نصاً حياً في كل زمان، وكلما نظر إليه المتلقي وجد شيئاً جديداً وتجربة غنية تقوي من العلاقة بينه وبين العمل الإبداعي، ولهذا يقول حازم: "فأما ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات من تلك الوجوه فمثل أن يكون اللفظ حوشياً أو غريباً أو مشتركاً فيعرض من ذلك ألا يعلم ما يدل عليه فيتعذر فهم المعنى لذلك. وقد يتفق مثل هذا بأن يعرض في تركيب اللفظ اشتباه يصير به بمنزلة اللفظ المشترك." (54)

لما كانت المحاكاة والتخييل هما جوهر العملية الإبداعية، وبخاصة أن التخييل يرتبط بالمتلقي، فقد اعتبر حازم القرطاجني أن التخييل في الشعر "يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن." (55) ولهذا فقد ركز حازم على اللغة من خلال ألفاظها ومعانيها، إذ يرتبط الغموض والاحتيال بهذه اللغة الأدبية من حيث معانيها وألفاظها، وذلك لأن "المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع." (56)

فتوصيل رسالة المبدع إلى المتلقي يتم عبر إيقاع الحيل في نفس المتلقي، ويتم ذلك بمجموعة من الوسائل الأسلوبية التي تعتمد على أساليب الإنشاء وصيغ

الأمر، والانتقال في الكلام من وجهة إلى أخرى مما يجعل من أسلوب الحيلة أسلوباً ممتعاً ولذيذاً، وفيه قدر كبير من الجمالية الفنية التي تشد المتلقي إلى العمل الإبداعي، وتشعره باللذة والنشوة الذهنية والروحية. يقول القرطاجني: "فأما المأخذ الذي من جهة الحيلة الراجعة إلى القائل فمن شأنه أن تقع معه الكلم المستندة إلى ضميري المتكلم كثيراً. فأما ما يرجع إلى السامع من ذلك فكثيراً ما تقع فيها الصيغ الأمرية وما بإزائها. وبالجملة تكثر فيها المسموعات التي هي أعلام على المخاطبة. فأما ما يرجع إلى القول به فكثيراً ما تقع فيها الأوصاف والتشبيهات، وأكثر ما يستعمل ذلك مع ضمائر الغيبة. وهم يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضاً يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله ياء على جهة الإخبار عن نفسه وتارة يجعله كافاً أو تاء فيجعل نفسه مخاطباً وتارة يجعله هاءً فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يستطاب، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض."(57)

ولعل المراوحة في الأسلوب من حيث استخدام المعاني والألفاظ ما تساعد على إضفاء جو نفسي مريح لدى المتلقي، وتبعد عنه الرتابة والملل تجاه تقبل العمل الإبداعي. يقول حازم: "وآنس بعض المعاني ببعض، وراح بينها على النحو المشار إليه كان جديراً أن ترتاح النفوس لأسلوبه وأن يحسن موقعه منها."(58)

وفي إطار هذا الجو النفسي المريح للملتقي النابع من الانتقال من أسلوب لآخر في النص الأدبي، فقد أكد عليه القرطاجني من خلال مظاهر أسلوبية مختلفة، منها إثارة الاستغراب والتعجب لدى المتلقي، مما يساعد على إثارة المتلقي ذهنياً

وروحياً، وربطه بالعمل الإبداعي، كغاية أساسية لهذا العمل الإبداعي. يقول: "فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها". (59)

وأضاف القرطاجني كذلك معبراً عن أهمية الغرابة كوسيلة أسلوبية في العمل الإبداعي وذات قدرة على التأثير بالمتلقي سلوكاً وفكراً. يقول: "فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهياته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته"(60) ويرى القرطاجني أن خلو النص الإبداعي من الغرابة يفقده خصوصيته، ويؤثر على قدرة العمل الإبداعي على شد المتلقي، ومشاركته المبدع في عمله الإبداعي. يقول: "وأرادأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب،خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه"(61)

وينتقل القرطاجني إلى خاصية أسلوبية هامة، تتركز حول مسألة التضاد في معاني العمل الإبداعي، حيث أن المعاني المتشابهة أو المتضادة تحفز المتلقي على متابعة قراءة العمل الإبداعي ونقده، والتأثر به من حيث السلوك، والشعور بالنشوة تارة والتوتر تارة أخرى. وهذا ما يجعل المتلقي فعلاً شديد التفاعل الذهني والعاطفي لإدراك عناصر الاتفاق والاختلاف في بنية النص، تلك البنية النصية التي تقدم سياقاتها ما يثير المتلقي تجاه النص الإبداعي المليء بالتوتر بين المعاني المتماثلة والمتضادة والتي تمنحه الحياة والديمومة، وبالتالي فهو جوهر النص الإبداعي الذي

ينقل تجارب المبدع ومعاناته المختلفة. يقول: "لأن النفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام، لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شيء واحد. وكذلك حال القبح. وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكاً لها. وكذلك أيضاً مثول الحسن إزاء القبح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالوحدة وتخلياً عن الآخر لتبين حال الضد بالمثول إزاء ضده."[62]

كما تناول القرطاجني أسلوب الالتفات والانتقال من غرض أسلوبي لآخر، طلباً لإبهار المتلقي وإبعاداً للملل والضجر عنه من جراء انتهاج أسلوب واحد من النص الأدبي. ولذا أكد القرطاجني على أهمية التمويه والالتفات في الصياغة اللغوية للنص الأدبي، وهذا ما يساعد على تحديد نشاط المتلقي روحياً وذهنياً، محدثاً لذة ونشوة نفسية وجمالية لديه، وهذا يساعد على تقوية أواصر المحبة والانصهار ما بين المتلقي والنص الإبداعي، ويجعل من المتلقي الجزء الرئيسي في العملية الإبداعية، بل ويحل المتلقي محل المبدع الذي ينتهي دوره بولادة النص الإبداعي. يقوم حازم القرطاجني بخصوص أسلوب الالتفات وأثره في المتلقي: "ولما كانت النفوس تحب الافتنان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها، وكانت معاونة الشيء على تحصيل الغاية المقصورة به بما يجدي في ذلك جداوه أدعى إلى تحصيلها من ترك المعاونة،

كانت المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعود براحة النفس، وأعون على تحصيل الغرض المقصود." (63)

وقد تابع القرطاجني تناول الموضوعات الأسلوبية وعلاقتها بالمتلقي، حيث تطرق إلى موضوع التوسع أو الاتساع في الشعر، وهو عبارة عن الخروج على المألوف والمعتاد في الشعر، وذلك باستخدام أنماط المجاز البلاغي المختلفة. وهذا التوسع يشكل الصورة الشعرية بل اللغة الشعرية بشكل عام، إذ لا يقتصر التوسع على الخروج على قواعد النحو واستخدامات ألفاظ اللغة. يقول القرطاجني: "وصناعة الشاعر فيها حسن المحاكاة والنسب والاقترانات الواقعة بين المعاني. وكما أن الألفاظ المستعذبة المتوسطة في الاستعمال أحسن ما يستعمل في الشعر لمناسبتها الأسماع والنفوس، وحسن موقعها منهما، ثم إن الشاعر مع ذلك يستعمل الحوشي والساقط تسامحاً واتساعاً، حيث تضطره الأوزان والقوافي، فكذلك المعاني التي تكون الأقاويل فيها صادقة أو مشتهرة، أفضل ما يستعمل في الشعر لكونها تحرك النفوس إلى ما يرد منها تحريكاً شديداً." (64)

وهذا التوسع الذي أشار إليه القرطاجني هو ما يطلق عليه الانحراف الأسلوبي، وهو سمة اللغة الأدبية، تلك اللغة التي تعتمد المجاز وأنماطه المختلفة وسيلة للتعبير، والتأثير في المتلقي. إذ يشكل الانحراف عن القاعدة والاستعمال المألوف نوعاً من الدهشة السارة، والمفاجأة المباغتة للمتلقي، مما يجعله مشدوداً ذهنياً ونفسياً إلى العمل الإبداعي. ولعل هذا الانحراف أو التوسع هو نفسه موضوع المعنى الثاني الذي عالجه القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء، حيث ارتبط المعنى

الأول للصورة الشعرية بالوصف اللغوي المباشر، وأما المعنى الثاني فهو المعنى المجازي.[65] وهذا ما أكده النقاد المعاصرون أيضاً أمثال فاليري الذي يرى الأسلوب بأنه انحراف عن قاعدة ما.[66] وكذلك الناقد الإسباني ايفانكوس الذي قال: "فاللغة الأدبية انحراف لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها بل لأنها بصورة خاصة تترجم عن أصالة روحية، وعن قدرة إبداعية ومتفردة، هي التي ينبغي على المنهج النقدي أن يكتشفها."[67]

إضافة إلى ما سبق من المزايا الأسلوبية وعلاقتها بالمتلقي عند حازم القرطاجني، فقد أضاف القرطاجني البعد الموسيقى وأثره بالمتلقي كميزة أسلوبية للشعر، وذلك لأن التناسب بين الكلمات ودلالاتها، وتآلف هذه الكلمات بمعانيها مع بعضها بعضاً من خلال سياقات القصيدة يعطي بعداً موسيقياً يشعر المتلقي باللذة والنشوة، ويلزمه متابعة النص، والارتباط به روحياً وذهنياً. يقول حازم: "وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء. ووقع منها الموقع الذي ترتاح له."[68] وقد وضح هذا البعد الجمالي في الشعر جابر عصفور بقوله: "والتناسب مبدأ أساسي في الفن، يلتقي حوله الشعر مع الموسيقى، كما يلتقي الشعر مع الرسم والنحت وغيرهما. ولا جدال في التقاء الشعر والنثر حول هذا المبدأ أيضاً. ولكن تناسب الشعر متميز عن تناسب النثر. هناك التناسب اللفظي الذي يصل الشعر بالموسيقى، وهناك التناسب بين المعاني وهو ما يصل الشعر بالرسم، وأخيراً التناسب بين هذين الجانبين، أو ما يسميه حازم باتفاق جهتي المسموعات

والمفهومات "فالقصيدة الجيدة تجري من الأسماع –في تناسب معطياتها- "مجرى الوشي في البرود والتفصيل في العقود من الأبصار." (69)

وبهذا العرض يمكن القول بأن حازم القرطاجني قد استطاع أن يجعل من المتلقي محور العملية الإبداعية بعد أن كان التركيز في بدايات النقد الأدبي عند العرب القدماء على المبدع أكثر من غيره. وقد تمثلت عملية الاهتمام بالمتلقي من خلال ربط كل عناصر الإبداع به، وذلك بدءاً من النص الأدبي، وما يتعلق به من الأنماط الأسلوبية كاللغة من حيث معانيها وألفاظها، والغرابة والتعجب والالتفات والتضاد والانحراف والموسيقى وأشياء أخرى ترتبط بالمحاكاة التي هي جوهر العملية الإبداعية. وقد أكد القرطاجني على ضرورة مواءمة هذه الأساليب مع المتلقي، للتأثير فيه سلوكاً، وكذلك للتأثير فيه من الناحية الذهنية والنفسية، ولذلك فقط راعى القرطاجني في معالجته الأسلوبية والجمالية للنص الأدبي إبراز أهمية مناسبة ذلك مع سيكولوجية المتلقي في كل خطوة من خطوات الإبداع والخلق الأدبي.

الهوامش

* نشر هذا البحث في مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، العدد الثاني 1997م.

1. روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية 1992، ص 151 .
2. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 186-187 .
3. انظر: المرجع نفسه، ص 178 .
4. روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، ص 112 .
5. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 172 .
6. المرجع نفسه، ص 173 .
7. صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة 1995، ص 151 .
8. فؤاد مرعي: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العددان الأول والثاني 1994، ص 352 .

9. صلاح فضل: شفرات النص. دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ص 155 .

10. أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة 1921، ص 151 .

11. سليمان العطار: الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، العدد الثاني، 1983، ص 138 .

12. محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1989، ص 37-38 .

13. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 171 .

14. شكري عياد: دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986، ص 58 .

15. رولان بارط: لذة النص. ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1988، ص 53 .

16. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة 1985، ص 6

17. شكري عياد: دائرة الإبداع، ص 150 .

18. المرجع نفسه، ص 149 .

19. منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980، ص 144

20. حاتم الصكر: ما لا تؤدية الصفة. المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت 1993، ص 15 .

21. نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، فصول، المجلد الأول، العدد الأول 1985، ص 83.

انظر الدراسة القيمة حول هذا الموضع لجابر عصفور: مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1978، ص 195-.

22. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت 1981، ص 124 .

23. انظر. شكري عياد: اللغة والإبداع الأدبي. مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال، القاهرة 1988، ص 15- .

24. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 172.

انظر كذلك. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية، ليبيا – تونس 1982، ص 79 .

25. انظر. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، ط1، اللاذقية 1983، ص 189 .

26. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 15.

انظر. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 346 .

27. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 121.

انظر. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 191-192 .

28. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 121 .

29. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 191-192 .

30. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 72 .

31. المصدر نفسه، ص 119 .

32. المصدر نفسه، ص 83.

انظر. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 296 .

33. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 294 .

34. انظر. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 302 .

35. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 20 .

36. المصدر نفسه، ص 121 .

37. أبو علي الحسين بن عبد الله ابن سينا: كتاب الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق وترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت 1973، ص 171 .

38. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 118 .

39. المصدر نفسه، ص 129 .

40. المصدر نفسه، ص 97 .

41. المصدر نفسه، ص 129 .

42. المصدر نفسه، ص 129 .

43. المصدر نفسه، ص 106 .

44. المصدر نفسه، ص 23 .

45. المصدر نفسه، ص 17 .

46. المصدر نفسه، ص 96.

انظر. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 362.

محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 187-188.

عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980، ص 155 .

47. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص 86.

انظر. عبد السلام المسدي: محاولات في الأسلوبية الهيكلية، حوليات الجامعة التونسية، العدد العاشر 1973، ص 282.

موريس أبو ناضر: إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، منشورات مختارات، بيروت 1990، ص 94-95.

محمد عزام: الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة، دمشق 1989، ص 26 .

48. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 119 .

49. المصدر نفسه، ص 215-216 .

50. حلمي خليل: العربية والغموض، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1988، ص 22 .

51. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 172 .

52. المصدر نفسه، ص 172-173 .

53. المصدر نفسه، ص 173 .

54. المصدر نفسه، ص 173 .

55. المصدر نفسه، ص 89 .

56. المصدر نفسه، ص 294 .

57. المصدر نفسه، ص 347-348.

انظر. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 277 .

58. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 359 .

59. المصدر نفسه، ص 71 .

60. المصدر نفسه، ص 71-72 .

61. المصدر نفسه، ص 72 .

62. المصدر نفسه، ص 44-45 .

63. المصدر نفسه، ص 361 .

64. المصدر نفسه، ص 81-82 .

65. انظر. المصدر نفسه، ص 23-24 .

66. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة 1985، ص 154.

انظر. شكري عياد: اللغة والإبداع، ص 78-96.

عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 93-102 .

67. خوسيه ماريا بو ثويلو ايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة 1991، ص 29 .

68. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 245 .

69. جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 422. انظر. حازم القرطاجني منهاج البلغاء، ص 93، 286.

المصادر والمراجع

1. الإبراهيم، نوال: طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، فصول، المجلد الأول، العدد الأول 1985 .
2. أرسطو: فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت 1973 .
3. ايفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة 1991 .
4. بارط، رولان: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1988 .
5. خليل، حلمي: العربية والغموض، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1988 .
6. ابن ذريل، عدنان: اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب، دمشق 1980 .
7. سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، ط1، اللاذقية 1983
8. ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله : كتاب الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت 1973 .
9. الصكر، حاتم: ما لا تؤديه الصفة. المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت 1993 .

10. ضيف، أحمد: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة 1921 .

11. العبد، محمد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1989 .

12. عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984 .

13. عزام، محمد: الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة، دمشق 1989 .

14. عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1978 .

15. العطار، سليمان: الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، العدد الثاني، 1983 .

16. عياد، شكري : دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986 .

- اللغة والإبداع الأدبي، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال، القاهرة 1988 .

17. عياشي، منذر: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980 .

18. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة 1985 .

19. فضل، صلاح: شفرات النص. دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة 1995.

- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة 1985 .

20. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت 1981 .

21. مرعي، فؤاد: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العددان الأول والثاني، 1994 .

22. المسدي، عبد السلام: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية، ليبيا – تونس 1982.

– محاولات في الأسلوبية الهيكلية، حوليات الجامعة التونسية، العدد العاشر، 1973 .

23. أبو ناضر، موريس: إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، منشورات مختارات، بيروت 1990 .

24. هول، روبرت، سي: نظرية الاستقبال، ترجمة عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية 1992.

الفصل الثالث

اللذة الفنية في النقد العربي القديم



الفصل الثالث

اللذّة الفنية في النقد العربي القديم

وظيفة الشعر

لقد قام الشعر بوظائف متعددة عبر العصور، حيث كان الشعر مصدر اللذة الجمالية والمتعة والنشوة عند اليونان. كما كان في الوقت نفسه مصدر التهذيب والتربية الخلقية أيضاً. ولهذا نجد أرسطو قد جسّد في كتابه فن الشعر هذه الوظائف من خلال القيمة الجمالية والقيمة المعرفية معاً كمهمة أساسية للشعر. يقول: "فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة."[1] ويقول كذلك: "وسبب آخر هو أن التعليم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم بل أيضاً لسائر الناس وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير."[2]

وأما الشعر عند العرب، فهو لا يختلف من حيث المهمة بوصفه فناً إنسانياً له دوره ووظيفته في المجتمع. فقد كان الشعر عند العرب يتضمن رسالة سياسية واجتماعية منسجمة مع طبيعة العصر، حيث تبرز هذه الرسالة والمهمة من خلال الدور الذي يقوم به الشاعر للدفاع عن مبادئ قبيلته وشرفها، كما ظهر هذا الدور جلياً في بداية الدعوة الإسلامية، حيث أخذ حسان بن ثابت يدافع عن الدين

الإسلامي إزاء الهجمة الشرسة لشعراء الكفر والشرك، وذلك بتوجيه من الرسول عليه السلام، حيث قال الرسول لحسان بن ثابت بهذا الخصوص: "أهجهم -يعني قريشا- فو الله لهجاؤك عليهم أشد من وقع السهام، في غلس الظلام، أهجهم ومعك جبريل روح القدس."[3]

ويؤكد ابن قتيبة كذلك في هذه المهمة المعرفية للشعر، من حيث هو سجل أحساب العرب وأخبارهم، وبه يتم تهذيب سلوك أجيالهم وتعليمهم مكارم الأخلاق يقول: "وللعرب الشعر الذي أقامه الله مقام الكتاب لغيرها، وجعله لعلومها مستودعاً، ولآدابها حافظاً، ولأنسابها مقيداً، ولأخبارها ديواناً."[4]

بيد أن المهمة الأساسية والوظيفة المباشرة للشعر بوصفه فناً من الفنون الإنسانية مثل الموسيقى وضروب النثر الفني والرسم، هي توصيل اللذة،[5] فاللذة –كما يقول رولان بارط- تشكل قوة هائلة، وطاقة متجددة في العمل الفني.[6] ولذا فإن اللذة هي نتيجة الشعر وغايته المباشرة –كما يقول كولردج- فضلاً عن أن اللذة تجعل من الشعر شعرا، وتمنحه خصوصيته كعمل فني جمالي، يتشكل وينمو بفعل طاقة إبداعية خلاقة تتفجر عند الشاعر عبر لوحة فنية شعرية موجهة إلى المتلقي الذي يشكل الطرف الثالث في العملية الإبداعية، تلك العملية المكونة من المبدع والنص والمتلقي، حيث يتوجه المبدع بعمله إلى المتلقي الذي يقرأ النص ويسمعه، فينفعل عند ذلك، وينتشي طرباً،[7] ولعل مقدار اللذة والنشوة والإحساس الجمالي عند المتلقي تتفاوت بقدر ثقافته ومعرفته، حيث يقول رولان بارط: "كلما ازداد حجم الثقافة كلما كبرت اللذة وتنوعت."[8] ومن هنا، تبدو ملامح المتلقي واضحة

عند سماعه الشعر من خلال تعابير الغضب أو الفرح التي تصيب المتلقي نتيجة تسرب المعاني والصور إلى نفسه ومخيلته ومشاعره، فينفعل عندها، ويعبر عن ذلك عن تلذذه ونشوته تجاه هذا العمل الفني.

فالشعر موجه إلى الإنسان، وإلى روحه ومخيلته ومشاعره من خلال الكلمة والصورة والإيقاع،[9] وكذلك فإن الشعر لمح وإشارة تحقق اللذة، وتثير مشاعر المتلقي وأحاسيسه، فهو ليس علماً من علوم المنطق، أو لونا من ألوان العلوم الفلسفية، ولطالما كرر الشعراء رفضهم لفكرة وسم الشعر بالمنطق، أو ربطه به، لأن الشعر هو الصورة والإيقاع والمجاز الذي يوجه إلى فكر المتلقي وأحاسيسه، يقول البحتري:[10]

كلفتمونا حدود منطقكم   فالشعر يغني عن صدقه كذبه

ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنـ   ـطق ما نوعه وما سببه

والشعر لمح تكفي إشارته   وليس بالهذر طولت خطبه

فوظيفة الشعر ومهمته بل وقيمته أيضاً تكمن في قدرته على إتاحة مثل هذه اللذة الجمالية للمتلقي، فالشعر يحقق اللذة لقارئه ومتلقيه، ويبين في الوقت نفسه القيمة الشاملة لها.[11] إذ أن اللذة هي جوهر النص الأدبي ورسالته، وهي التي تفتح النص وتقدمه للقارئ والمتلقي، كما هي – حسب تعبير رولان بارط- الحقيقة الوحيدة التي تضمن حقيقة النص الأدبي،[12] وتجعل النص متفاوت التأثير في المتلقي، وذلك يعود إلى قدرة القارئ والمتلقي على فهم معاني النص وصوره،

والتفاعل مع إيحاءاته، وإيقاعه الموسيقي، إذ أن النص لا يعبر فقط عن مشاعر المبدع وأحاسيسه، بل يجسد تلك المشاعر والأحاسيس نفسها عند المتلقي أيضاً. فتظهر اللذة والمتعة حققها النص في نفس المتلقي واضحة من خلال تفاعل المتلقي مع النص. فالنص الأدبي هو الحلقة التي تربط بين المبدع والمتلقي، كما أن النص عميق وغني بطاقاته الفنية، وتأثيره المباشر في المتلقي، حيث يدخل النص في نفس المتلقي اللذة، ويستفزه نحو النشوة والانفعال.

(2)

وأما في التراث النقدي القديم، فقد برزت بادئ الأمر الوظيفة الاجتماعية والسياسية للشعر، إذ أصبح الشعر ديوان العرب،[13] وسجل أحسابها وأنسابها وأيامها، كما أصبح كذلك مصدر المعرفة والحكمة والتاريخ عند العرب.[14] بيد أن هذه الوظيفة الظاهرة للشعر، قد أصبحت تختفي وراء الوظيفة والمهمة الحقيقية للشعر، وهي إحداث اللذة عند المتلقي. ولهذا ظهرت تسميات مختلفة لوظيفة الشعر عند المتلقي. إذ استخدم ابن طباطا (ت 322هـ) مصطلح اللذة كوظيفة أساسية للشعر، ليبرر الإدراك الجمالي الذي يصاحب عملية التذوق عند المتلقي.[15] حيث يقول ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر: "وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها؛ كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق،..وكالملامس اللذيذة الشهية الحس، فهي تلائمه إذا وردت عليه -أعني الأشعار الحسنة للفهم- فيلتذها ويقبلها".[16]

ولعل أجمل فهم لهذه المسألة عند ابن طباطبا هو ربطه بين المجاز الشعري واللمحات الفنية التي تجبر القارئ أو المتلقي على الانجذاب والتفاعل مع الشعر، وتستفز ذهنه وأحاسيسه معاً. إذ ذكر ابن طباطبا أن التعريض الخفي والإيحاءات غير المباشرة هي أشد تأثيراً في المتلقي، وتحدث لديه لذة واستفزازاً لإدراك سر جمالها الخفي. يقول: "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازاً لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه."[17]

ولعل وظيفة الشعر ومهمته لم تتوقف عند إشارات النقاد العرب الأوائل بل امتدت إلى كتابات الفلاسفة المسلمين الذين ترجموا كتاب فن الشعر لأرسطو وشرحوه. إذ ركز أرسطو في كتابيه: فن الشعر وكتاب الخطابة على المهمة الأساسية للشعر وهي اللذة التي يبعثها النص في نفس المتلقي. فيقول: "وأن يلزم كل غضب شيء من اللذة من قبل أن يؤمل أن ينتقم، لأنه قد يلتذ إذا ظن أنه سيظفر بما قد يرى ممتنعاً حتى تتوق نفسه إلى ذلك."[18]

وهذه الوظيفة نفسها برزت في الكتابات العربية في القرنين الرابع والخامس الهجريين عن طريق الفارابي (ت 339هـ)، وابن سينا (ت 428هـ)، حث ركزا على أهمية اللذة بوصفها وظيفة أساسية للشعر، فضلاً عن مهمة أخرى فيها متعة ولذة، وهي الوظيفة المعرفية.[19]

كما أخذ النقاد جانباً آخر أكثر عمقاً وشمولاً في نظرتهم إلى وظيفة الشعر ومهمته، فلم تعد اللذة المباشرة هي مهمة الشعر فحسب، بل إن ربط اللذة الناجمة عن العلاقات البلاغية بين التشبيهات والمجازات هي الحافز على خلق اللذة، واستفزاز المتلقي وربطه بالعمل الشعري، وهذا ما عالجه عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) في كتابه أسرار البلاغة، الذي عزا حدوث اللذة والهزة في نفس المتلقي إلى طاقة الشعر المتكونة من المجاز والاستعارة والتشبيه، فهذه الالتفاتة ذكية منه في جعل – البعد الفني، والغموض في الشعر هو الذي يعطي اللذة مفهوماً جديداً. يقول: "وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك من موضع الاستحسان..والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة، إنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين."[20]

ولعل المحاولات المتأخرة عند حازم القرطاجني (ت 684هـ)، والسجلماسي (ت 704هـ) قد ربطت اللذة بوصفها وظيفة للشعر بالمحاكاة والتخييل، وهذا ما يعكس تماماً تأثر هذين الناقدين بكتاب فن الشعر لأرسطو وشروحه عند الفلاسفة المسلمين.[21]

اللذة ومرادفاتها

لقد عبر النقد العربي عن مصطلح اللذة الفنية بكلمات أخرى مترادفة تحمل المعنى نفسه، بل تضيف إليه شيئاً جديداً يعمق دلالة هذا المصطلح ومفهومه الفني.

فقد ربط الشاعر العباسي كشاجم في كتابه "أدب النديم" بين اللذة والعجب، فالعجب مرادف لمصطلح اللذة، حيث يحدث العجب لدى المتلقي نوعاً من اللذة الناتجة عن فهم النص الأدبي. فالمفاجآت التي يحدثها النص في نفس المتلقي من حيث الصور والمعاني والأفكار والأساليب البيانية المختلفة تقوي العلاقة بين النص والمتلقي وتجعله أكثر تمسكاً ورغبة بمتابعة النص، وأن يبقى النص وأحداثه وصوره عالقة في ذهن المتلقي نفسه، وذلك بعد الانتهاء أيضاً من قراءته. يقول كشاجم: "المثل العجيب والبيت النادر كلما دق معناه ولطف، حتى يحتاج إلى إخراجه بغوص الفكر عليه وإجالة الذهن فيه كانت النفس بما يظهر لها منه، أكثر التذاذاً، وأشد استمتاعاً، مما تفهمه لأول وهلة ولا يحتاج فيه إلى نظر وفطنة."[22]

ولعل مصطلحي العجب والتعجيب بوصفهما مرادفين لمصطلح اللذة قد تمت معالجتها من خلال كتاب فن الشعر لأرسطو وترجماته وشروحه عند الفلاسفة المسلمين. ولذا فقد ذكر ابن سينا في شرحه لكتاب فن الشعر بأن العرب كانت تقول الشعر لغرضين أحدهما يهدف إلى تحريك المستمعين إلى المشاركة في الأمور الجادة، وثانيهما لإحداث اللذة في نفس المتلقي. يقول: "فان العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط."[23]

وقد ربط ابن سينا مصطلح التعجيب وهو مرادف آخر لمصطلح اللذة بالاستعارة لما لها من تأثير في نفس المتلقي وتحريك مشاعره ومخيلته. فالتعجيب هو الذي يربط بين النص والمتلقي، وأن غاية المبدع والنص هو إثارة المتلقي وإحداث

اللذة عنده. "وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح. والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية، وسائر ذلك يدخل لا للتفهيم بل للتعجيب مثل المستعارة، فيجعل القول لطيفاً."(24)

فالتعجيب أو العجب كما ورد عند ابن سينا مرتبط بإحداث اللذة وخلق نوع من الدهشة والمفاجأة التي تهز المتلقي وتحرك مشاعره، ولعل ربط ابن سينا بين التعجيب والاستعارة، وكذلك العجب والتشبيه ما يعكس بعد رؤيته لمسألة العمل الفني المرتبط باللذة التي تتشكل عند المتلقي من خلال اللذة المباشرة الناتجة عن الإعجاب والاستحسان للعمل الفني، وكذلك فإن اللذة غير المباشرة التي تحدث نتيجة رد فعل مباشر إنما تستمر وتتواصل في نفس المتلقي من خلال الصور التي تحدث في مخيلة المتلقي بعد فهمه وإدراكه لسر العمل الفني وجماله.

وهذه العلاقة بين التعجيب والاستعارة والعجب والتشبيه قد أدركها فيما بعد القرطاجني حينما ربطها بالتخييل، ذلك الفعل المرتبط أصلاً بالمتلقي، وعند ذلك تكون قمة الإثارة والدهشة بالنسبة للمتلقي. يقول: "ويحسن موقع التخييل من النفس، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام. والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك...."(25)

كما تجسد مصطلح الهزة مرادفاً لمصطلح اللذة في كتابات النقاد العرب القدماء، ولعل الربط المدهش بين الهزة والتلاعب بفنون التشبيه المختلفة قد جاء

عند الشيخ عبد القاهر الجرجاني. حيث يرى أن التنافر والائتلاف في ضروب المجاز تحدث إثارة عميقة في نفس المتلقي من حيث اللذة والدهشة والمفاجأة. يقول الجرجاني: "وفي هذا التقرير ما تعلم به الطريق إلى التشبيه من أين تفاوت في كونه غريباً، ولم تفاضل في مجيئه عجيباً، ويأتي سبب وجدت عند شيء منه من الهزة ما لم تجد عند غيره، علماً يخرجك عن نقيضة التقليد، ويرفعك عن طبقة المقتصر على الإشارة، دون البيان والإفصاح بالعبارة."[26]

وبهذا يكون الشيخ الجرجاني من أعظم النقاد العرب القدماء الذين فهموا الشعر على أساس مدى قدرته وطاقته الخلاقة في الكشف والإضاءة وخلق الهزة في نفس المتلقي ومخيلته. ولذا فإن إدراك الجرجاني لأهمية الربط بين المتنافرات التي تتكون بفعل المجاز الشعري يعد عملاً مهماً في الكشف عن دور الشعر في الهزة والتأثير في نفس المتلقي، حيث إن الشعر طاقة كامنة بفعل ضروب المجاز المختلفة التي تشكل أساس الشعر وجوهره.[27]

مسببات اللذة الفنية

إن الغموض الفني من أبرز مسببات اللذة الفنية، حيث يحدث الدهشة وفعل المفاجأة عند المتلقي، إذ أن غاية العمل الفني هي التأثير في نفس المتلقي وربطه بالعمل الإبداعي. ولما كان العمل الإبداعي مؤلفاً من اللغة الجمالية لا لغة الحقيقة والتعبير المجرد، فقد أصبح المجاز بضروبه المختلفة، وكذلك ألوان البديع مادة أساسية للغة الأدب، إذ أن المستوى الثاني من اللغة هو مستوى اللغة الانفعالية أو الجمالية

التي تقوم على الاستعارة والكناية والتشبيه، وبالتالي تصبح لغة الأدب هذه أكثر تأثيراً في نفس المتلقي ومخيلته. يقول جابر عصفور: "إن غاية الشعر هي التأثير، والتأثير يعني تغيراً في الاتجاه وتحولا في السلوك والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديماً يبهر المتلقي من ناحية، ويبدهه بها من ناحية أخرى. وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العاري للأفكار، بل يتم بضرب بارع من الصياغة، تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالاً تخلب الألباب وتسحر العقول، فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليها إبهاماً محبباً يثير الفضول ويغذي الشوق إلى التعرف."[28]

وهذا فقد رأى الشيخ عبد القاهر الجرجاني أن الشيء الذي ينال بعد طول مماطلة ومشقة هو الشيء الذي يغذي الروح، ويبعث السرور والنشوة في نفس المتلقي يقول: "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكان به أضن وأشغف، وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ."[29] ويقول كذلك في موقع آخر من كتابه أسرار البلاغة حول أهمية الغموض البعيد عن التعقيد واستغلاق المعاني: "وأشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدم المطالبة من النفس به، فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله. وهذا خلاف ما عليه الناس. ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك،

أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب إني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله: فإن المسك بعض دم الغزال."[30]

فالغموض بوصفه سمة أساسية من سمات العمل الفني يقوم على كثافة الطاقة الشعرية، مما يجعل النص الشعري قابلاً للتأويل وتعدد القراءات والاحتمالات قابلية تبرهن على أدبيته.[31] ولهذا بين عبد القاهر الجرجاني أن التنافر والتباعد بين التشبيهات يكون أكثر جمالاً وإثارة ودهشة بالنسبة للمتلقي كلما كان أكثر تباعداً. يقول: "وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب."[32]

ويقترن بموضوع الغموض الفني كذلك ما أسماه حازم القرطاجني بالحيلة، وذلك لإثارة المتلقي، وشده إلى العمل الفني. يقول: "إن مهمة الشعر هي إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه"[33]

فضلاً عن ذلك، فقد جاء عند القرطاجني والسجلماسي ما هو جديد في هذا الصدد وهو موضوع الغرابة والقول المخترع، إذ إن الغرابة تبعث الدهشة والمفاجأة في نفس المتلقي، كما أن الجديد والمخترع يكون أكثر إثارة وجذباً للمتلقي أيضاً. يقول القرطاجني: "وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع."[34] وقال كذلك حول الطريف والجديد من التشبيهات: "فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس. والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع. وهذا أشد تحريكاً

للنفوس إذا قدرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين؛ لأنها أنست بالمعتاد فربما قل تأثيرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن لها استئناس قط فيزعجها إلى الانفعال بديها بالميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النفرة عنه والاستعصاء عليه."[35]

وأما السلجلماسي، فقد ربط الغرابة بالطراءة وهو النوع الجديد المخترع، حيث يقول: "وفي ذلك ما فيه من الالذاذ للنفس والإطراب لها بالغرابة والطراءة التي لهذا النوع من الدلالة."[36]

ومن هنا، يلاحظ الدارس أن مسببات اللذة التي تقوي الصلة، وتعمق العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي قد تركزت حول التشبيه الجديد المتمثل بالصورة، والغرابة في القول الفني، وكذلك بالغموض الفني، الذي يعد أساس اللذة الفنية، ومكمن الطاقة الشعرية وجوهرها في العمل الفني.

وفي ضوء هذا الكلام، ركز السجلماسي على موضوع الاستفزاز والإثارة والتحريك للمتلقي، لأن ذلك هو أساس العمل الفني، وسر نجاحه. يقول: "والتشكيك هو إقامة الذهن بين طرفي شك وجزئي نقيض، وهو من ملح الشعر وطرف الكلام، وأحد الوجوه التي احتيل بها لإدخال الكلام في القلوب وتمكين الاستفزاز من النفوس، وفائدة الدلالة على قرب الشبهين حتى يفرق بينهما ولا يميز أحدهما عن الآخر، فلذلك كان له في النفس حلاوة وحسن موقع."[37]

كما أشار السجلماسي إلى مسبب آخر من مسببات اللذة الفنية، وهو العلاقة بين الأشياء المختلفة في الصورة الفنية، مما يثير اللذة والدهشة عند المتلقي، وهذه الفكرة لا تختلف كثيراً عما جاء به من قبل الجرجاني حول التنافر والتباعد بين

التشبيهات. يقول السجلماسي: "والسبب في هذا الإذعان والانبساط: الالتذاذ الكائن للنفس الناطقة من إدراك النسب والاشتراكات والوصل بين الأشياء، وفي الواحد -بالنسبة- الموضوع للصناعة الشعرية من غرابة الاشتراك والنسبة غير الجنسية كأنها بطريق قياس وتمثيل إحدى الجنبتين بالأخرى، إذ كان في طبيعة النفس الناطقة أن تدرك بشيء شيء شيئاً شيئاً له إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة ويعروها عند ذلك ما يعروها من انبساط روحاني وطرب، وبالجملة تنفعل له النفس انفعالاً نفسانياً غير فكري."[38]

وفي إطار هذه المسببات، فقد استخدم الفلاسفة المسلمون مفهوم التغيير المرتبط بالتشبيه والاستعارة، أو بشكل عام بالمجاز. وهذا التغيير يسمى بالنقد المعاصر بالانحراف الأسلوبي، وهو استخدام اللغة الشعرية بعيداً عن الوصف والحقيقة إلى التعبير الجمالي والانفعالي. وهذا يعني أن خروج المبدع في عمله الفني عما هو مألوف في اللغة يؤدي إلى إثارة اللذة والدهشة عند المتلقي. يقول ابن رشد: "والتغيرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة."[39]

ولعل التغيير قد جاء أكثر وضوحاً بالنسبة لتركيزه على البعد اللغوي عند ابن سينا، حيث يقول: "وأعلم أن القول يرشق بالتغيير. والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدل، ويشبه."[40]

فالتغيير هو خروج عما هو معتاد في اللغة، وهذا التغيير يعتمد على المجاز والكناية والاستعارة معاً، إذ إن ألوان البلاغة المختلفة تتشكل منها اللغة الأدبية التي

تختلف عن اللغة التقريرية التي تصف الحقائق فقط. وهذا التغيير قد جاء ذكره عند النقاد العرب القدماء بصور لغوية مختلفة لكنها تحمل المفهوم نفسه، حيث أسماه السجلماسي بالتوسع، ويعني به الخروج على المألوف في اللغة عن طريق المجاز والمحسنات البلاغية. يقول: "والاتساع هو اسم مثال أول منقول إلى هذه الصناعة، ومقول بجهة تخصيص عموم الاسم على إمكان الاحتمالات الكثيرة وفي اللفظ الواحد بحيث يذهب وهم كل سامع إلى احتمال احتمال من تلك الاحتمالات، ومعنى معنى من تلك المعاني. وقول جوهره في صنف البديع والبيان هو صلاحية اللفظ الواحد بالعدد للاحتمالات المتعدد من غير ترجيح."[41]

(3)

اللذّة والمتلقي

لما كانت العملية الإبداعية تتكون من المبدع والنص والمتلقي، فإن معظم النقاد القدماء والمحدثين قد أكدوا أهمية المتلقي في هذه العملية. فالمتلقي هو أساس العمل الإبداعي وغايته، إذ إن علاقة المبدع، وهو الطرف الأول في العملية الإبداعية، تنتهي بولادة هذا العمل، بينما تبرز وظيفة المتلقي لهذا العمل.

والتلقي للعمل الإبداعي يختلف من شخص لآخر، وذلك حسب ثقافته، وحضوره الذهني والنفسي أثناء التلقي لهذا العمل، وهذا يترتب عليه درجة ونوعية الشعور باللذة والمتعة الجمالية لهذا العمل، سواء أكان العمل الإبداعي شعرياً، أم نثرياً، أم لوحة فنية أم موسيقية. ولعل التأثر الناتج عن العمل الفني قد يكون

بصورة تنمّ عن المتعة واللذة والفرح الغامر، بينما قد يحدث العكس من ذلك، بحيث تصبح لذة، من نوع ينمّ عن الغضب والرفض، والانفعال، ولعل كلتا الحالتين تعبران عن درجة ما من الانفعال، ونوعية ما من التأثر بهذا العمل الفني.[42] وهذا ما عبر عنه أحد النقاد العرب القدماء، وهو ابن طباطبا، بقوله: "علة كل حسن مقبول الاعتدال كما أن علة كل قبيح "الاضطراب" والنفس تسكن إلى ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت."[43] وكذلك جسد القاضي الجرجاني (ت 392هـ) هذه النتيجة حول تفاوت أثر العمل الفني عند المتلقي بقوله: "وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول...ثم لا تعلم – وإن قاسيت واعتبرت، ونظرت وفكرت – لهذه المزية سبباً."[44]

ومن هنا، فإن قيمة العمل الفني هي بمقدار التأثير واللذة التي يحدثها في المتلقي،[45] بيد أن هذا التأثير، وتلك اللذة تتوقفان على مدى حجم الثقافة التي يتمتع بها المتلقي،[46] لكي يستطيع التفاعل مع العمل الفني ويشعر بعمق النشوة واللذة التي يبعثها في النفس الإنسانية مدى إدراك سر جمال العمل الفني ومكوناته. فاللذة لا تأتي سهلة للمتلقي كما يقول الجاحظ (ت 255هـ)، وإنما تأتي بعد جهد ومثابرة، وهذا ما ذهب إليه أيضاً الشيخ عبد القاهر الجرجاني.[47]

وفي إطار هذا الدور للمتلقي في العملية الإبداعية، فقد أخذت اللذة التي يهتز لها المتلقي، وتبعث فيه النشوة والتوتر، منحاً آخر عند الفلاسفة المسلمين في شروحهم لكتاب فن الشعر لأرسطو. إذ وضح أرسطو في كتابه فن الشعر أن التأثير الذي يحدثه العمل الفني في المتلقي إما أن يصل إلى غايته بإحداث اللذة والنشوة والمتعة في المتلقي، وإما أن يتجاوز هذا التأثير مدى اللذة المنشودة إلى سلوك المتلقي وأفعاله. يقول: "فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة...وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"،[48] وكذلك يقول في إطار اللذة والتعليم أو المهمة المعرفية: "وسبب آخر هو أن التعليم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضاً لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير. فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان. فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل، فإنها تسر لا بوصفها محاكاة، ولكن لا تقان صناعتها أو لألوانها".[49]

وفي ضوء هذا الفهم لمهمة الشعر عند أرسطو، فإن الفلاسفة المسلمين لم يختلفوا في أن الشعر نافع ولذيذ معاً. وبهذا تتحدد قيمة الشعر عندهم، وهذا ما جاء عند الفارابي (ت 339هـ) على أن يقوم بدور مهم في موضوع الجد والهزل أو ما أسماه باللعب. يقول: "والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي جدّ، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب. وأمور الجدّ التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية. وذلك هو السعادة القصوى".[50]

ولعل هذا الفهم لمهمة الشعر عند الفارابي يوضح مدى حرص هذا الفيلسوف على ضرورة الربط بين البعد المتعلق باللذة الناتجة عن العمل الفني، وكذلك بالبعد المعرفي. إذ إن الفارابي يحرص تماماً على ضرورة التوحد بين القيمة الجمالية والقيمة المعرفية في العمل الفني، لأن هاتين القيمتين تشكلان المهمة الأساسية التي من أجلها كان العمل الإبداعي، وبسببها توجه المبدع بعمله إلى الطرف الثالث المستقبل لهذا العمل وهو المتلقي.(51)

وأما ابن سينا (ت 428هـ) فقد نحا المنحى نفسه الذي جاء به الفارابي، بيد أنه رأى أن المهمة الذهينة المتعلقة بالمعرفة وضروبها الناتجة عن العمل الإبداعي سواء أكان شعراً أم خطابة، توجه إلى الفئة المثقفة القادرة على التفاعل مع الأفكار، واللغة والبلاغة التي تتشكل في هذا العمل، أما البعد النفسي والانفعالي والتأثير المباشر في الإنسان، فإنه يكون من نصيب الفئة البسيطة من حيث التعليم والمعرفة، والقدرة على فهم بلاغة الكلام. يقول: "والخطابة تارة يستعان بها في الدعوة إلى العقائد الخلقية وتارة في تمكين الانفعالات النفسية في النفوس نحو الاستعطاف والاستماحة والإرضاء والإغضاب والتجربة والتهيب ونحو ذلك.(52)

وفي جانب آخر، التزم ابن رشد (ت 595هـ) بالبعد المعرفي لمهمة العمل الفني، مؤكداً أن المهمة المعرفية هي أساس العمل الفني وغايته، وهذا يعود بالطبع إلى ثقافة ابن رشد الفلسفية التي ترى أن المهمة المعرفية غاية أساسية لغرس الفضيلة في نفوس الناس. يقول: "ومن الشعراء من يدخل في المدائح أشياء يقصد بها التعجيب فقط من غير أن تكون مخيفة ولا محزنة..وهذا الفعل ليس فيه مشاركة لصناعة المديح

بوجه من الوجوه وذلك أنه ليس يقصد به حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل، وهي اللذة المناسبة لصناعة المديح."[53]

بيد أن ابن رشد لا ينكر القيمة الجمالية التي تنشأ عن الصور البلاغية التي تبعث النشوة واللذة في المتلقي. يقول: "والدليل على أن الإنسان يسر بالتشبيه بالطبع ويفرح: هو أنا نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بإحساسها وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء، مثل ما يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين، ولهذه العلة استعمل في التعليم عند الإفهام والتخاطب والإشارات، فإنها أداة معينة على فهم الأمر الذي تقصد تفهيمه، لمكان ما فيها من الالتذاذ الذي هو موجود في الإشارات من قبل ما فيها من التخييل، فكون النفس بحسب التلذاذها به، أتم قبولاً له."[54]

وفي ضوء هذا العرض، يتضح للدارس بأن اللذة عند المتلقي لم تتوقف عند المتعة والانفعال والنشوة فحسب، بل تجاوزت عند الفلاسفة المسلمين لتصل إلى هدف جديد، ومهمة سامية وهي إحداث تغيير في سلوك المتلقي نحو الفضائل، وهذا يجسد بعداً معرفياً، لأن اللذة لا تعني عندهم النشوة العارمة غير الهادفة، بل هذا الإحساس بالجمال الفني الذي يقود إلى تهذيب النفس، وتوجيهها الوجهة المعرفية المثلى. ومن هنا فإن اللذة عند المتلقي قد ارتبطت بالقيمة الجمالية والقيمة المعرفية، وكأن الغاية من هذا الربط هو الإحساس بضرورة التأثير الإيجابي للعمل الفني عند المتلقي، وكذلك بروز القيمة الإيجابية لهذا العمل الفني في المجتمع. فالعمل الفني يوجه إلى الناس بمختلف طبقاتهم ومستوياتهم، ولابد عند ذلك من شعور

بالقيمة الإيجابية لهذا العمل عند الناس الذين يتلقون العمل ويستقبلونه، ومن هنا تجاوزت اللذة بعدها الجمالي إلى البعد المعرفي والتربوي. وعليه، فإن الدور الأساسي في العملية الفنية هو للمتلقي الذي ينفعل ويتأثر بالعمل الفني إحساساً وسلوكاً، في حين تنتهي مهمة المبدع عند ولادة العمل الفني. وبالتالي فإن المهمة المعرفية للذة في العمل الفني هي خروج بالشعر عن إطاره الفني، وغايته الجمالية، ولهذا فإن المهمة المعرفية للذة في العمل الفني قد ارتبطت هنا عند الفلاسفة المسلمين بالتجربة الجمالية، وهذا ما ذهب إليه كذلك فيما بعد حازم القرطاجني في كتابه المنهاج والذي جاء نتيجة لتأثره بشروح الفلاسفة المسلمين لكتاب فن الشعر لأرسطو.

الهوامش

* نشر هذا البحث في مجلة أبحاث اليرموك، العدد الثاني 1998م.

1. أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 12.
2. المصدر نفسه، ص 12.
3. ابن رشيق، الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، بيروت، 1972، ج 1/ 31.
4. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، تحقيق سيد صقر، القاهرة، د.ت.ج 1/ 24.

انظر العاني، سامي مكي: الإسلام والشعر، سلسلة عالم المعرفة رقم 66، الكويت، 1983، ص 8-9.

5. بدوي، أحمد محمد مصطفى: كولردج، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1988، ص 56.
6. بارط، رولان: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص 6.
7. بدوي: كولردج، ص 56.

8. بارط: لذة النص، ص 53.

9. المطلبي، عبد الجبار: مواقف في الأدب والنقد، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص 160.

انظر Enright, D.J. (Editor): English Critical Texts, London 1970, p. 196.

10. البحتري، الوليد بن عبيد الطائي: ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، 1963، ج1/ 205.

11. ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967، ص 146-147، 153.

12. أوغان، عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا الشرق للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1991، ص 109-110.

13. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن محبوب: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 38-1945، ج1/ 72.

14. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: عيون الأخبار، القاهرة، 1963، ج2/ 185.

15. عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978، ص 92.

16. ابن طباطبا، محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956، ص 15.

17. المصدر نفسه، ص 17.



18. أرسطو طاليس: الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات بالكويت، ودار القلم ببيروت، 1979، ص 82.

انظر كذلك فن الشعر لأرسطو، ص 21.

19. الفارابي، أبو نصر محمد: رسالة في قوانين صناعة الشعراء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)، ص 153. وكذلك ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: كتاب الشعر (ضمن كتاب في الشعر لأرسطو)، ص 162.

20. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص 109. انظر أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987، ص 122.

21. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 1981، ص 117، 121-122، 361.

انظر السلجماسي، أبو محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980، ص 252، 263.

22. كشاجم: أدب النديم، المطبعة الأميرية، بولاق، 1298هـ، ص 20.

انظر هذا النص والتعليق عليه في كتاب صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص 560-561.

23. ابن سينا: كتاب الشعر، ص 170.

24. المصدر نفسه، ص 193.

25. القرطاجني: المنهاج، ص 90.

26. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 151.

27. أبو ديب: في الشعرية، ص 122.

28. عصفور: مفهوم الشعر، ص 73.

29. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 118.

30. المصدر نفسه، ص 118. انظر طبانة، بدوي: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، 1985، ص 442.

31. الطرابلسي، محمد الهادي: من مظاهر الحداثة في الأدب. الغموض في الشعر، مجلة فصول، ج4، ع4، ج2، 1984، ص 32-33.

32. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 109.

33. القرطاجني: المنهاج، ص 361.

34. المصدر نفسه، ص 91.

35. المصدر نفسه، ص 96.

36. السجلماسي: المنزع البديع، ص 263.

37. المصدر نفسه، ص 271.

38. المصدر نفسه، ص 219-220.

39. ابن رشد، الوليد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)، ص 243.

40. ابن سينا: الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، 1954، ص 202.

انظر الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 220.

41. السجلماسي: المنزع البديع، ص 429.

42. موكارفسكي، جان: الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية (ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد) دار إلياس العصرية، القاهرة، 1977، ص 287.

انظر عصفور: مفهوم الشعر، ص 96.

43. ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 15.

44. الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966، ص 412.

45. انظر المطلبي: مواقف في الأدب والنقد، ص 134.

46. بارط: لذة النص، ص 53.

انظر أبو ديب: في الشعرية، ص 84.

47. الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 126.

انظر الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن محبوب: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، 1985، ج1/ 89-90. صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص 560.

48. أرسطو: فن الشعر، ص 12.

49. المصدر نفسه، ص 12.

50. الفارابي، أبو نصر: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 1184. انظر الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 136-137.

51. انظر الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 144-145.

52. ابن سينا: كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا، تحقيق محمد سليم سالم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1950، ص 18.

انظر صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص 560.

53. ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 104-105.

54. المصدر نفسه، ص 206.

55. القرطاجني: المنهاج، ص 117.

المصادر والمراجع

1. أرسطو طاليس: الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات بالكويت، دار القلم بيروت، 1979.

2. أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

3. أوغان، عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا الشرق للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1991.

4. بارط، رولان: لذّة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988.

5. البحتري، الوليد بن عبيد الطائي: ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، 1963.

6. بدوي، محمد مصطفى: كولردج، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1988.

7. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن محبوب: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، 1985.

8. الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 38-1945.

9. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978.

10. الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966.

11. أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987.

12. ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967.

13. ابن رشد، الوليد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر (ضمن كتاب في الشعر لأرسطو)، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

14. ابن رشيق، الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، بيروت، 1972.

15. الروبي، ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

16. السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980.

17. ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: كتاب الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، 1654.

18. ابن سينا: كتاب الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

19. صمود، حمادي، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

20. ابن طباطبا، محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956.

21. طبانة، بدوي: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، 1985.

22. الطرابلسي، محمد الهادي: من مظاهر الحداثة في الأدب. الغموض في الشعر، مجلة فصول، مج4، ع4، ج2، 1984.

23. العاني، سامي مكي: الإسلام والشعر، سلسلة عالم المعرفة رقم 66، الكويت، 1983.

24. عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.

25. الفارابي، أبو نصر: رسالة في قوانين صناعة الشعراء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

26. الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

27. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، تحقيق سيد صقر، القاهرة، د.ت.

28. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 1981.

29. كشاجم: أدب النديم، المطبعة الأميرية، بولاق، 1298هـ.

30. المطلبي، عبد الجبار: مواقف في الأدب والنقد، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.

31. موكارفسكي، جان: الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية (ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أو زيد)، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1977.

المرجع الأجنبي

. Enright, D.J. (Editor) : English Critical Texts, London 1970.32



الفصل الرابع

المعنى بين عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني

الفصل الرابع

المعنى بين عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني

معنى المعنى لغة واصطلاحاً:

تمثل مشكلة المعنى واحدة من أبرز المشكلات النقدية والفكرية التي كانت محور اهتمام الإنسان منذ فترة مبكرة من التاريخ البشري. فمشكلة المعنى تمثل مشكلة الجوهر والمضمون وربما الحقيقة. فالإنسان منذ فترة طويلة يبحث عن معنى وجوده، وسر حياته، وطبيعة دوره في هذه الحياة. ولعل ما كان يدور في خلد الإنسان السؤال الذي يلح عليه باستمرار هو معنى الوجود والحياة من حوله، ومن ثم علاقته بهذا الوجود، ودوره في هذا الكون الواسع من حوله[1].

وكما كانت مشكلة المعنى محور اهتمام الفكر الفلسفي والديني للبحث عن معنى الوجود والحياة، فقد كانت هذه المشكلة محور الدراسات النقدية والأدبية عند النقاد العرب القدماء والدراسين المحدثين. إذ تناول الجاحظ (ت 255هـ) في كتابه "الحيوان" وكذلك في "البيان والتبيين" قضية المعنى واللفظ أو ما يمكن تسميته بالشكل والمضمون، فقد قال في كتابه "الحيوان": "...والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني"[2]. ولعل قصد الجاحظ من أن المعاني

ملقاة في الطرقات لم يكن التحقير والتقليل من شأنها، وإنما أراد بالمعاني التي هي في متناول الجميع، بيد أن أهم من ذلك كله هو صياغة المعاني في الكلام المكتوب.

وأما المعاجم العربية القديمة والحديثة فقد ذكرت المعنى ولكن دون إشارة إلى معنى المعنى تصريحاً، بيد أن لسان العرب لابن منظور المصري قد ذكر بأن المعنى لغة هو القصد والمراد من الكلام، ثم جاء في موضع آخر من لسان العرب بشكل أكثر وضوحاً وشمولاً قوله إن "المعنى والتفسير والتأويل واحد"[3].

ويبدو هنا أن معجم لسان العرب قد خرج عن مفهوم كلمة المعنى أي الفهم الأولي واللغوي للكلمة وإنما أراد ما هو أبعد من ذلك وهو ما يتبع عملية فهم مصطلح المعنى من التفسير والتأويل، وكأن ذلك يرتبط بوضوح بالمجاز وألوانه التي تحتاج إلى التأويل والتفسير، وإن كان صاحب اللسان لم يشر إلى ذلك تصريحاً.

وأما المعاجم الحديثة فقد أشارت بشكل صريح وواضح إلى مصطلح معنى المعنى، وذكرت أن مصطلح معنى المعنى قد شغل من قبل الفلاسفة وها هو يشغل اليوم النقاد والدارسين المعاصرين، حيث انتقل مصطلح معنى المعنى إلى ميدان النقد الأدبي ودراسة اللغويات. وقد ارتبط مصطلح معنى المعنى أساساً بالمعنى أو المدلول الذي يرتبط به إيماء الرموز اللفظية وعلاقاتها النحوية، وكذلك الإشارات والصور والظلال التي تتركها المعاني في النصوص الشعرية بخاصة والأدبية بعامة، وهذا يمكن من معرفة الوظيفة الأخرى التي يخرج بها الدارس للنصوص[4].

ويرى بيرجيرو أن المعاجم تقدم لنا معنيين لمصطلح المعنى أحدهما يعني الفكرة الممثلة بالإشارة ثم الفكرة المنتسبة إلى موضوع التفكير. يقول جيرو: "تقدم المعاجم لنا معنيين لكلمة "معنى": "الفكرة ممثلة بإشارة "و" الفكرة منتسبة إلى موضوع التفكير". فهناك معنى للكلمة "حياة" وهناك معنى "للحياة": "الحياة" وماذا تعنى، وإلى أي شيء ينتهي هذا؟ وما معناه؟ ولقد كان لدينا في القرون الوسطى، كلمتان: المعنى...أو المعنى المباشر، وهذا ما يندرج تحت المعنى. والمعنى...الذي يشير إلى ما وراء المعنى، أي إلى مقصوده"[5].

ولعل هذا الطرح يشير بوضوح إلى علم الإشارة وهو ما يتمثل في معنى المعنى بأوسع صوره وأشملها.

وأما أولمان فقد عرف المعنى بأنه "علاقة متبادلة بين اللفظ والمدلول...وعلى هذا يقع التغيير في المعنى كلما وجد أي تغير في هذه العلاقة الأساسية"[6].

ولذا فإن مصطلح المعنى أصبح يقترن بالمدلول والإيحاء والإشارة، وأن جميع النقاد وأتباع المذاهب النظرية مهتمون بالدرجة الأولى بالمعنى الأدبي، الذي لم تشر إليه المعاجم القديمة بشكل صريح كما ذكرنا سابقاً، وإنما بوساطة القرائن المرتبطة بمصطلح المعنى. وهي من ألوان المجاز، كالرموز والإشارات واللمح، وهذه المعاني المتولدة عن المعاني الأولية تأتي من خلال القراءة وإعادة القراءة للنصوص الأدبية[7]. ولهذا فقد أصبح المعنى المتولد عن القراءة الأولى هو فعل للتغيير[8]؛ أي

يبني ويهدم ويغير ويقدم شيئاً جديداً يختلف عما يفهم من المعنى في المرة الأولى، والقراءة الأولى.

ولهذا، فإن مصطلح المعنى قد تناوله الغربيون بطرق شتى ترتبط بعلوم المعرفة الإنسانية المختلفة، ولعل كتاب ريتشاردز وأوجدن المسمى معنى المعنى The Meaning of Meaning خير دليل على ذلك، حيث عالج الكتاب موضوعات فلسفية مثل العلاقة بين الفكرة والكلمة والشيء، والارتباط بين نظرية المعنى ونظرية الرمز، وحد الجمال واختلاف الفلاسفة فيه(9).

وعليه، فإن مصطلح معنى المعنى تحديداً لم يذكر صراحة إلا في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، وكذلك بمسمى آخر عند حازم القرطاجني وهو المعنى الأول والمعنى الثاني، وهو ما سيدرسه البحث لاحقاً. وهذا يعنى أن الدراسات النقدية العربية القديمة لم تحدد صراحة مفهوم مصطلح معنى المعنى وإنما توقفت -ما عدا ما جاء عند الجرجاني والقرطاجني- عند التفسير لكلمة المعنى وهو الفكرة أو الغرض كما هو عند ثعلب في قواعد الشعر(10)، وكذلك في المعنى نفسه عند ابن وهب الكاتب (ت تقريباً 337هـ) في كتابه البرهان في وجوه البيان(11).

بيد أن مصطلح معنى المعنى قد ارتبط عند الجرجاني بالمجاز وهو المعنى الأدبي المتولد عن المعنى اللغوي الأدبي، ولذلك فإن نظرية معنى المعنى تساعد على فهم جانب مهم من المقاييس البلاغية، وبالتالي تساعد على فهم موضوع الإيجاز والإيحاء واللمح والإشارة(12). ولذلك فإن مصطلح معنى المعنى قد جاء

بشكل صريح عند الجرجاني ت (471 هـ) أول مرة، وأما المعاجم العربية قد ألمحت إليه بصور مختلفة مثل ربطه بالتفسير والتأويل.

معنى المعنى مفهوماً:

تناول عبد القادر الجرجاني أول مرة وبشكل واضح موضوع "معنى المعنى" متجاوزاً غيره من النقاد العرب القدماء، وقد قصد بالمعنى الأول ظاهر الكلام، وهو المعنى المباشر والمقصود من الكلام، وهو يعني بذلك البعد اللغوي للمعنى، وأما معنى المعنى، فهو المعنى الثاني أو المستوى الثاني من الكلام، وهذا الفهم يتجاوز الجرجاني المفهوم اللغوي المباشر إلى المعنى الأدبي للكلام. وفي توضيح أكثر من ذلك، فهو يقصد المعنى المجازي، وبالتالي فإن حديث الجرجاني عن معنى المعنى مرتبط بالسياق أيضاً، وهو ما جاء الحديث عنه في إطار نظرية النظم في كتابه دلائل الإعجاز. يقول: "وإذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك"[13].

وبعد مرور قرن من الزمن، وصلت هذه القضية النقدية التي تتناول جوهر العمل الأدبي إلى الناقد الإنجليزي ريتشاردز وزميله أوجدن، حيث ناقشا معنى المعنى The Meaning of Meaning كموضوع من موضوعات علم الجمال. فقد رأى كل من ريتشاردزو أوجدن أن قضية معنى المعنى تقوم أساساً على وظيفة

الكلمة ودورها في النص الأدبي، فالكلمة داخل السياق تعنى شيئاً آخر يتفجر ويتولد منها معانٍ كثيرة، وذلك أن الكلمة في إطار السياق تعنى الإشارة أو الكلمة الانفعالية التي تعبر عن موقف معين، هذا الموقف يرتبط بالمبدع والمتلقي. فأهم شيء في كتاب معنى المعنى للمؤلف ريتشاردز وزميله أن الكلمات المفردة الوحيدة لا تعنى شيئاً، على عكس ما كان يعتقد الناس من قبل، وذلك عندما كانت الكلمات ترمز إلى أشياء معينة بحد ذاتها. ولهذا فإن الوظيفة الأخرى للغة هي الوظيفة الانفعالية التي تستدعي خيال السامع، وتستثير فيه المشاعر والعواطف[14].

ولذا فقد وصف ريتشاردز في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" الاستعمال الأولي للغة بأنه استعمال لغاية علمية تقريرية سواء أكانت هذه الغاية صادقة أم كاذبة، وأما المعنى الثاني الذي ينتج ويتولد عن المعنى الأولي فإنه يسمى المعنى الانفعالي للغة. فالألفاظ تستخدم لأجل ما توجده من إشارات أو لأجل ما تثيره من مواقف وانفعالات تعقب هذه الألفاظ[15].

وفي منحى آخر، ناقش الناقد الإنجليزي كولردج قضية معنى المعنى من خلال ما أسماه الخيال الأولي والخيال الثانوي. وقد وضع كولردج مفهوم المعنى من خلال حصره بالمعرفة الإنسانية العامة، وهو ما أسماه ريتشاردز بالاستخدام العلمي للغة، بينما حصر كرلردج الخيال الثانوي أو الثاني بالشعراء، وهذا يعنى بالتأكيد الاستخدام الأدبي أو المجازي للغة، وهو المستوى الانفعالي الذي يرتبط بالمتلقي من حيث تعدد أوجه التأويل والتأثير العاطفي. يقول كولردج بهذا الخصوص: "إنني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانوياً. فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو

الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية. وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد"[16].

وقد تطور مفهوم معنى المعنى عند الدراسين المعاصرين لعيني المدلول أي المعنى، وهو بالتالي ينطبق على الشعر وغير الشعر، كما أنه يعني إيماء الرموز اللفظية وعلاقتها النحوية[17]. إضافة إلى ذلك، فقد توسع علماء اللغة في تسمية المعنى ليصبح علم الدلالة، وهو يعنى عندهم المعنى أو علم الإشارة (السيمانتيك)، الذي يدرس المعنى في جوانبه المختلفة والمتعددة، كذلك الشروط الواجب توافرها لبروز المعنى الحقيقي[18].

وفي إطار علم الدلالة، برز جهد جديد للعالم دي سوسير الذي أعطى قضية المعنى بعداً جديداً، ومفهوماً آخر ارتبط به، ذلك المعنى أو الإطار الجديد هو علم العلاقة الذي يشمل الدال والمدلول(19). فالعلاقة أو الإشارة عند سوسير اعتباطية، ويعني سوسير بها أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة غير سببية وليست عضوية كذلك.

كما ذهب رولان بارث في هذا المجال إلى القول بأن الدال والمدلول في الاصطلاح السوسيري يتجسد في الدليل، ذلك الدليل الذي يشتمل على الإشارة،

والصورة، والرمز والكتابة التصويرية، وهذا بالتالي يعني المعنى الثاني؛ أي اللغة الإشارية أو المجازية[20]، ومن هنا فإن الدلالة أيضاً ليست رابطاً بين الدال والمدلول فحسب، بل هي أكثر من ذلك، فهي تشكل عملية فهم وإدراك لكيفية إنتاج وخلق المعنى[21].

وفي ضوء ذلك، يلاحظ المرء أن دي سوسير قد عدّ العلاقة بشقيها الدال Signifiant والمدلول Signifie وحدة ثنائية تشكل الأولى، وهي الدال، الصورة السّمعية التي يسمعها المتلقي، بينما يشكل المدلول الصورة الذهنية التي تحدث أثراً ما في المتلقي فتجعله ينفعل معها من جراء ذلك. تقول سيزا قاسم: "وخلاصة القول في تعريف الدال والمدلول عند سوسير أنهما حقيقتان نفسيتان: الأولى أي -الدال- هو الصورة السمعية التي تولدها وتنتجها في الذهن الأصوات التي يسمعها المتلقي والثاني -أي المدلول- هو التصور الذهني الذي تثيره الصورة السمعية في ذهن المستمع"[22].

وتلتقي معظم التصورات والآراء حول مفهوم معنى المعنى لتصب في دائرة واحدة هي الدائرة المجازية أو الأدبية، فما ذهب إليه دي سوسير حول معنى المعنى، ذهب إليه بيرس، ولكن بأسلوب آخر وهو أن الدال عنده يعني المصورة وهي الحامل المادي للعلاقة، في حين وصف المدلول بالمفسرة التي تشكل الأثر الذي تحدثه في المتلقي، وتجعله أكثر انفعالاً وتجاوباً معها[23].

ولعل الفرق الآخر بين دي سوسير وبيرس يكمن في المنطلق والتصور للإشارة، ففي حين يركز دي سوسير على الوظيفة الاجتماعية للإشارة من خلال مقولته إن "علم الإشارة يدرس حياة الإشارة في قلب الحياة الاجتماعية"[24]، فإن بيرس يركز على الوظيفة المنطقية للإشارة. وذلك ناتج بالطبع من أن سوسير ينظر إلى السيميولوجيا من منظور لساني، بينما بيرس ينظر إليها من منظور فلسفي. وعلى الرغم من ذلك، فإن المظهرين على صلة حميمة، والكلمتان سيميولوجيا وسيميائيات تغطيان اليوم نظاماً واحداً[25].

وفي جانب آخر، حدد رولان بارث رأيه حول مفهوم معنى المعنى بشكل واضح، وهو أن معنى المعنى يعني بالتحديد اللغة المجازية المتمثلة بالاستعارة[26].

وهنا يمكن الإشارة أيضاً إلى جهد الناقد الألماني إ. كاسيرر E. Cassirer في كتابه فلسفة الشكل الرمزي "The Philosophy of Symbolic Form" حيث ذهب إلى أن "وظيفة اللغة لا تقتصر على أنها وسيلة لها وظيفة أخرى وهي فهم الواقع الفيزيائي وخلقه باستمرار"[27]. كما أن اللغة عند كاسيرر لا تقتصر على الدور الإيصالي وحدها، بل هناك أنظمة إشارية متعددة تشاركها المهمة والدور نفسه، مثال ذلك، الأسطورة والدين والعلم والتاريخ. فكل نظام من هذه الأنظمة الإشارية يحاول تصوير العالم وخلقه باستمرار[28].

وفي إطار تعدد المسميات لمفهوم معنى المعنى عند النقاد المعاصرين، فقد جاءت تسمية جديدة تلخص المعنى المجازي المتعدد الأبعاد باسم "النص الغائب"،

ذلك النص الذي لم يقله النص الأصلي مباشرة، ولكنه يوحي به عن طريق الرموز والدلالات والمراجع والإشارات، التي يتضمنها النص أصلاً، لكنه لا يشير إليها أو يعبر عنها بشكل صريح، ولهذا فإن النص الغائب يعني كل الأبعاد التي لم تعبر عنها اللغة حرفياً، ولكنها توحي بها بوساطة مخزونها الذي لا ينضب من الإشارات والرموز المتجددة والمتعددة. فالنص الغائب يشكل ويجسد معنى المعنى، فالمعنى الثاني كما اتضح عند الدارسين الذين تتناولهم هذه الدراسة يجمعون على أن هذا المعنى هو اللغة الأدبية، وهو كذلك المستوى الآخر الانفعالي للغة الذي يترك أثراً قوياً عند المتلقي، ولذلك فإن دراسة النص الغائب أو معرفة معنى المعنى هي دراسة ما وراء النص الحاضر لكشف خفاياه وأبعاده المتمثلة بلغته المجازية، وبلغته المليئة بالإشارات والرموز والدلالات[29].

معنى المعنى والسياق:

يعد السياق الإطار الذي يقدم المعنى من خلاله. فالكلمة لا يتولد عنها معان أخرى إلا في إطار الجملة حيث تؤدي دورها ووظيفتها، وأن السياق العام للجملة هو الذي يطرح الظلال والمعاني المتعددة التي تتولد عن المعنى اللغوي الذي منه تتكون الجملة. وقد أدرك هذا الموضوع المهم الشيخ عبد القاهر الجرجاني، حيث درس أهمية النظم في تقديم المعاني، وقرر أن الكلمة لا تؤدي وظيفتها أو تبرز معانيها المختلفة إلا من خلال وجودها في سياق الجملة. فالسياق هو الأساس في طرح الظلال المتعددة للمعنى اللغوي الذي تتكون منه الجملة، ثم الجمل في النص

الأدبي. كما أن السياق هو القادر على منح اللفظة المفردة دلالتها المحددة، لأن اللفظة المفردة لا تعطي معناها المحدد إلا من خلال السياق. يقول: "فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخباراً وأمراً ونهياً واستخباراً وتعجباً، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة"[30]. كما وضح ذلك الجرجاني في موضع آخر من كتابه دلائل الإعجاز، فقال: "إن الأغراض التي تكون للناس في ذلك لا تعرف من الألفاظ ولكن تكون المعاني الحاصلة من مجموع الكلام أدلة على الأغراض والمقاصد"[31].

فالسياق عند الدارسين المحدثين من أمثال أحمد مختار عمر وعزمي إسلام يتشكل من الجمل بوصفها وحدة يتم من خلالها تقديم المعنى، ولذلك فإن المعنى هو ما يفهم من السياق سواء أكان لفظياً[32] أو لغوياً، أو عاطفياً أو ثقافياً وكذلك من خلال سياق الموقف، ذلك السياق الذي يتم التعبير فيه عن الموقف الخارجي الذي تقع فيه الكلمة[33].

ولذلك، فإن السياق عند وليم راي أيضاً هو الذي يحدد معنى الجملة في النص[34]. كما أنه عند جون لاينز يحدد معنى الوحدة الكلامية في تحليل النص، سواء أكان عن طريق الجملة التي تم نطقها أو القضية التي تم التعبير عنها[35].

كما عدّ ياكوبسون السياق الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها، فتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها. فالسياق إذا هو الرصيد

الحضاري للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه. ولذا فإن السياق عند ياكوبسون هو الأساس في عملية تذوق النص الأدبي وتفسيره. لأن السياق هو الذي يحدد من خلاله قيمة العمل الأدبي وأهميته[36].

ولهذا، فإن السياق هو الأساس الذي يتم من خلاله تقديم الظلال المتعددة والمختلفة للمعنى أو المعاني التي تطرحها الجملة التي يتشكل السياق منها. فالسياق بالأساس وحدة لغوية ضمن مجموعة من الوحدات أو الجمل التي يتكون النص منها، حيث يتم تقديم المعنى وطرحه من خلال السياق لكل جملة من جمل النص. وعليه، فإن السياق كما يراه محمد زكي العشماوي في كتابه قضايا النقد الأدبي المعاصر هو الذي يمنح اللفظة المفردة القدرة على الحركة، وهو الذي يحدد القيمة الفنية للفظة المفردة. فالمعنى عند عبد القاهر الجرجاني يتكون من خلال السياق[37].

معنى المعنى بين الجرجاني والقرطاجني:

1. معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني:

لقد شكلت نظرية النظم التي توصل إليها الجرجاني (ت 471هـ) في كتابه دلائل الإعجاز أكبر جهد بذل في العربية لإدخال النحو العربي إلى حقل الدراسة الدلالية، بحيث أصبح النحو وسيلة فاعلة لنقل المعنى من المتكلم أو المبدع إلى السامع أو المتلقي في العمل الإبداعي[38].

وقد جاءت نظرية النظم للجرجاني في إطار انشغاله بقضية اللفظ والمعنى أو ما يمكن تسميتها في النقد المعاصر بالشكل والمضمون. تلك القضية التي تكونت أول

مرة في كتاب الحيوان للجاحظ (ت 255هـ)، ومن ثم في كتابه الآخر البيان والتبيين. إذ وجدت هذه القضية مهاداً لها بادئ الأمر عند المعتزلة، الذين رأوا بهذه القضية مسألة جدلية تخص علم الكلام والجدل. ويعد الجاحظ طرفاً مشاركاً في هذا الجدل حول قضية اللفظ والمعنى.

وقد اتخذ الجرجاني موقفاً جديداً في معالجته لقضية اللفظ والمعنى قياساً إلى من سبقه من النقاد القدماء. فقد رأى الجرجاني أن الألفاظ تعني الكساء الذي يحتوي على المادة الخام التي تشكل المعنى. ولذا فإن المعنى الأول هو الكساء الذي يبرز من خلاله المعنى الثاني[39]. وبهذا يشكل المعنى الأول الخطوة الأولى لإنتاج المعنى، فلا يمكن أن يكون هناك لفظ دون معنى. يقول: "وإذ قد عرفت ذلك فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وحلية عليها ويجعلون المعاني كالجواري والألفاظ كالمعارض لها وكالوشي المحبر واللباس الفاخر والكسوة الرائقة إلى أشباه ذلك مما يفخمون به أمر اللفظ ويجعلون المعنى ينبل به ويشرف، فاعلم أنهم يضعون كلاماً قد يفخمون به أمر اللفظ ويجعلون المعنى أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق المعنى فكنى وعرض ومثّل واستعار ثم أحسن في ذلك كله وأصاب ووضع كل شيء منه في موضعه وأصاب به شاكلته وعمد فيما كنى به وشبه ومثّل لما حسن مأخذه ودق مسلكه ولطفت إشارته، وأن المعرض وما في معناه ليس هو اللفظ المنطوق به ولكن معنى اللفظ الذي دللت به على المعنى الثاني كمعنى قوله: فإني. جبان الكلب مهزول الفصيل الذي هو دليل على أنه مضياف، فالمعاني الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلى أشباه ذلك والمعاني

الثواني التي يوماً إليها بتلك المعاني هي التي تكسي تلك المعارض وتزيّن بذلك الوشي والحلى"[40].

ولعل في هذا الاقتباس للجرجاني ما يوضح القول بأن المعاني الأول تشكل المادة اللغوية والكسوة الخارجية للمعاني الثواني، تلك المعاني التي تأتي من خلال الاستعارة والكناية والتشبيه، كما أوضح ذلك الجرجاني في مثاله، إذ لم يقصد بالكلب المهزول معنى لغوياً يعكس وصفاً سلبياً، بل إن هذا القول يشير على الكرم والضيافة، حيث يرى الشاعر أنه لا عيب فيه سوى أنه كجبان الكلب مهزوم الفصيل، إلى أنه كذلك بسبب كرمه وضيافته يقول الشاعر[41]

وما يك فيّ من عيب فإني — جبان الكلب مهزول الفصيل

ولعل ما ذهب إليه الجرجاني هنا ما يوضح تماماً نظريته حول المعنى ومعنى المعنى، إذ أن المعاني الثواني تتناسل وتتوالد عن المعاني الأول، التي تتشكل من المادة اللغوية والتي تفضي فيما بعد إلى إنتاج وخلق المعنى والثاني وهو المعنى الأدبي الجمالي. يقول الجرجاني بهذا الخصوص: "وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[42].

وفي ضوء ذلك، فإن فكرة النظم عند عبد القاهر الجرجاني تتشكل من مستويين، المستوى الأول ينص على أن اللغة هي مجرد إشارة أو علامة تدل على شيء محدد، بينما ينص المستوى الثاني على أن اللغة هي مجال للتعبير عن الانفعال

والاندهاش والتأثر، ولذلك فإن اللفظة المفردة عند الجرجاني تعطي معنى محدداً معبراً عن شيء محدد فقط، وأن هذه اللفظة لا تتجاوز معناها المحدد إلا إذا دخلت في سياق لغوي معين يمنح هذه اللفظة المفردة دلالتها[43]. يقول الجرجاني بهذا الخصوص: "معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[44]. ثم يقول في موضع آخر من كتابه دلائل الإعجاز: "فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخباراً وأمراً ونهياً .واستخباراً وتعجباً، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة"[45].

لقد أنهى الجرجاني من خلال مناقشته لقضية النظم ثنائية اللفظ والمعنى، تلك الثنائية التي شاعت في النقد القديم، وبخاصة بعد أن فسّر الجرجاني مفهوم الجاحظ لقضية اللفظ والمعنى تفسيراً جديداً وفقاً لنظرية النظم التي توصل إليها، حيث أصبح ينظر إلى اللغة من خلال السياق والدلالات والمعاني المتعددة التي يفجرها السياق اللغوي، ذلك السياق الذي يعتمد على الإيحاء والإشارة في لغة الإبداع الأدبي. إذ إن اللغة الثانية -كما يسميها فاضل تامر وكمال أو ديب والعشماوي- تتمحور حول الاستعارة والمجاز والإشارة التي تعد منبع الشعرية وأساسها التي أطلق عليها الجرجاني فيما بعد "معنى المعنى"، موضحاً بذلك الفرق بين اللغة التقريرية وهي المستوى اللغوي من الكلام وبين اللغة الانفعالية أو اللغة المجازية، وهي المستوى الثاني من الكلام[46].

ولهذا فإن المعاني – كما يراها حاتم الضامن- التي تتناسل وتتولد من اللغة المجازية في العمل الإبداعي هي أساس جمال الكلام والفضيلة عند الجرجاني، التي أسماها النقاد الغربيون من أمثال ريتشاردزو أوجدن فيما بعد بمعنى المعنى(47).

وانطلاقاً من معالجة الجرجاني لنظرية النظم التي تدور حول المعنى المتولد من اختلاف العلاقات النحوية، فقد قسم عبد القاهر الجرجاني المعنى إلى مستويين، المستوى الأول يتألف من الألفاظ اللغوية فحسب، بينما يتألف المستوى الثاني من الدلالات المعنوية التي تنبع من الاستعارة والكناية والمجاز والإشارة، وهذا هو المستوى الانفعالي الذي يجعل المتلقي يتصور ذهنياً: صوراً مختلفة عن التصور السمعي للدلالات اللغوية الأولية للكلام. ولذا فإن الجرجاني يكون قد وضح في نظرية النظم مسألة اللغة من خلال ارتباطها بالسياق وهو الذي يعطي الدلالات المعنوية والانفعالية بالنسبة للمتلقي. وذلك أن المعنى الأول يتألف عند الجرجاني من القصد اللغوي المباشر للألفاظ، بينما يتألف المعنى الثاني، وهو البعد الجمالي والشعري، من المجاز والاستعارة ودلالاتها المختلفة التي تستدعي خيال المتلقي، وتحرك مشاعره وأحاسيسه. يقول الجرجاني: "فالمعاني الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلي وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يوماً إليها بتلك المعاني هي التي تكسى تلك المعارض وتزيّن بذلك الوشي والحلي. وكذلك إذا جعل المعنى يتصور من أجل اللفظ بصورة، ويبدو في هيئة ويتشكل بشكل يرجع المعنى في ذلك كله إلى الدلالات المعنوية، ولا يصلح شيء منه، حيث الكلام على ظاهره، وحيث لا يكون كناية، وتمثيل به، ولا استعارة، ولا استعانة في الجملة،

وبمعنى على معنى وتكون الدلالة على الغرض من مجرد اللفظ، فلو أن قائلاً قال: رأيت الأسد. وقال آخر لقيت الليث: لم يجز أن يقال في الثاني إنه صور المعنى في غير صورته الأولى ولا أن يقال أبرزه في معرض سوى معرضه، ولا شيئاً من هذا الجنس. وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ولكن يشار بمعانيها إلى معان آخر"[48].

وبناء على هذا التحليل، فإن المعنى عند الجرجاني ينقسم إلى ضربين: ضرب يعني الحقيقة أو الصدق، وضرب آخر يتجاوز الدلالة اللغوية إلى معنى آخر المعنى الانفعالي المتكون من الكناية والصورة والتمثيل. يقول الجرجاني: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة، فقلت خرج زيد: وبالانطلاق عن عمرو، فقلت: عمرو منطلق: وعلى هذا القياس. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"[49].

وهذا، فإن المعنى عند عبد القاهر الجرجاني يثير مضموناً من المضامين في لغته المباشرة، ثم تثير هذه اللغة المباشرة معنى ثانياً انفعالياً[50]. يقول الجرجاني بهذا الشأن: "وإذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى

ومعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[51].

وفي ضوء ذلك، فإن معنى المعنى عند عبد القاهر يتألف من كل ما ينشأ عن النظم والصياغة بل هو الفكر والإحساس والصورة[52]. وقد جاءت هذه اللفتة الذكية لعبد القاهر بإدراكه للمعنى الثاني المتولد عن المعنى الأول نتيجة لفهمه لنظرية المعاني المطروحة عند الجاحظ، حيث أدرك الجرجاني موضوع تفاوت الدلالات الناجم عن طريق الصياغة، ولهذا عدّ الجرجاني المعنى الثاني، الصياغة والصورة، لما لهذه الصياغة من قدرة على إبراز تفاوت المعاني والدلالات، فقول المرء، خرج زيد، قول يصل منه إلى المقصود بدلالة اللفظ وحده، ولكن قوله، كثير رماد القدر، يطرح أكثر من دلالة، ويصل إلى غرض جديد. فمرحلة المعنى -كما يقول احسان عباس- هي المستوى الفني المتكون من الاستعارة والتشبيه والكناية، وفي هذه المرحلة يكون التفاوت والتعدد في الدلالات الناجمة عن الصورة أو الصياغة، فمن مرحلة المعنى يتكون علم المعاني ومن مرحلة معنى المعنى يجيء علم البيان[53].

ومن خلال هذا الشرح لفكر عبد القاهر الجرجاني، يرى المرء أن موضوع الدلالة بمستوييها الأولي والثاني هما المحوران الرئيسيان في قضية المعنى ومعنى المعنى عند الجرجاني. فالدلالة الأولى في الكلام يصل المرء إليها من خلال علاقات التفاعل بين الألفاظ ومعاني النحو فقط، وأما الدلالة الثانية في الكلام فهي أكثر تعقيداً وتركيباً من الأولى، إذ يصل المرء إليها -كما يقول جابر عصفور- من خلال

باطن الكلام وإيماءاته لا من خلال ظاهر الكلام، حيث يتشكل المعنى الثاني من المجاز، فمن خلال تتفاوت الدلالات والصياغة والصور، وتتعدد الاحتمالات المختلفة، وتصبح المعاني المتولدة هنا في إطار دائرة التأويل والتفسير والتوقع، والربط بين الدلالات التي تنجم عن الصورة المجازية-(54).

ولذا فإن عبد القاهر الجرجاني يبين أن لغة الشاعر تجري في ظاهر الأمر على نفس النسق الذي يصطنعه رجل الشارع، ولكن التراكيب تأخذ صورة أو معنى أروع وأنقى في العبارة الشعرية. وبذلك يكون معنى المعنى عنده هو الانتقال من دلالات الألفاظ الوصفية إلى المراد عن طريق الوسائل المجازية لنقل المعنى. فمثلاً عند قولك رأيت أسداً: تريد به رجلاً شجاعاً على سبيل المبالغة، وهنا يتم الانتقال من اللفظ إلى المفهوم وهو المعنى الوصفي للغة، ثم من هذا المعنى إلى معنى المعنى. وبذلك يكون معنى المعنى المرحلة الفنية للمعنى الأول من أدوات التصوير البياني التي ترمز إلى ما يختبئ وراء معناها الظاهر. ولذا فإن معنى المعنى عنده من مقومات الخيال التصويري.

ومن هنا، فإن ما جاء به عبد القاهر الجرجاني الذي عاش في القرن الخامس الهجري بخصوص قضية المعنى ومعنى المعنى لا يختلف عما جاء عند كل من كولردج ورتشاردز وبندته كروتشه، فقد وضح هؤلاء النقاد المعاصرون بأن قيمة اللفظة لا تكون إلا من خلال تجاورها مع غيرها من الألفاظ وبروزها من خلال السياق. ولذا فإن المعنى المتولد من ارتباط الكلام بعضه ببعض، هو الفكر

والإحساس والصورة والصوت، وهو كل ما يتولد وينتج عن النظم والصياغة من خصائص ومزايا[55].

2. معنى المعنى عند حازم القرطاجني:

تناول القرطاجني (ت 684هـ) قضية المعنى ومعنى المعنى في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء بطريقة لا تختلف كثيراً عن طريقة الجرجاني وفهمه لها. فقد نظر القرطاجني إلى المعاني من خلال مستويين هما: المعاني الأول والمعاني الثواني. يقول: "ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لا يرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيآت التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني. فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان. وحق الثواني أن تكون أشهر من معناها من الأول لتستوضح معاني الأول بمعانيها الممثلة بها، أو تكون مساوية لها لتفيد تأكيداً للمعنى"[56].

فالمعاني الأول عند حازم هي المعاني الأصلية والمباشرة، "وهي التي تكون مقصودة في نفسها بحسب غرض الشاعر، وتقابل عند الفارابي التمثال الذي يحاكي الشخص. أما المعاني الثواني فهي المعاني الفرعية التي تتعلق بالمعاني الأصلية، لتزيد في دلالتها، وتورد ليحاكي بها المعنى الأصلي أو يحال بها عليه، فتكون على سبيل الاستدلال والتمثيل"[57].

فالمعاني الأول هي الألفاظ التي تصف الظاهرة اللغوية فقط، وهي شبيهة بالصورة المباشرة التي تنعكس عن المرآة بكل تفاصيلها وأقسامها وألوانها، فهي محدودة المقصد والصورة. وأما المعاني الثواني، فهي المستوى الثاني للكلام المكتوب، وهو الكتابة الأدبية التي تتجاوز معانيها حدود الوصف اللغوي المباشر لظاهرة كلامية أو كتابية معينة، بحيث تتعدد هنا دلالاتها ومعانيها. فالمعنى الثاني هو المعنى المنحرف والمتجاوز للمعنى اللغوي المحدد المقصد إلى معان جديدة ليست مقصودة في ذاتها، بل تتولد عن المعنى الأصلي[58].

ونظراً لكون حازم القرطاجني يشكل في كتابه منهاج البلغاء وثقافته الفلسفية حلقة وصل بين الثقافتين العربية واليونانية، فقد تأثر بشكل واضح بالأمثلة والشروح المتعلقة بالمعنى والمعنى عند الفارابي (ت 339هـ)، الذي كان بدوره قد لخص كتاب فن الشعر وشرحه لأرسطو. ولذلك فإن المحاكاة الأرسطية عند الفارابي قد وجدت حضوراً واضحا لها بهذا الخصوص عند حازم، إذ أن حديثه عن النقلة بين الدلالات داخل المحاكاة التشبيهية يفضي إلى المعاني الأصلية والفرعية. فالمعاني الأصلية هي مثل التمثال الذي يحاكي الشخص تماماً، وأما المعاني الفرعية فهي تقابل انعكاس صورة التمثال في المرآة، وهذا ما جاء أصلاً عند الفارابي(59).

وعلى الرغم من الأصول الفارابية النابعة من الثقافة اليونانية لقضية المعنى الأول والمعنى الثاني، إلا أن الموضوع نفسه يذكر بعبد القاهر الجرجاني ومعالجته لهذه القضية في كتابه دلائل الإعجاز، حيث يميز الجرجاني في حديثه عن الكناية

والاستعارة والتمثيل بين ما يسميه المعنى ومعنى المعنى أو المعنى الأول والمعنى الثاني، وهو ما جاء بقالب آخر هو المعاني الأول والمعاني الثواني(60).

ومن هنا، فإن ما جاء به القرطاجني يستند إلى أصول يونانية، وذلك من خلال شرح الفارابي وتلخيصه لكتاب فن الشعر لأرسطو، بيد أن هذا التأثر يبقى محدوداً، وبخاصة أن هذه القضية لم تكن جديدة عند حازم، إذ تمت معالجتها من قبل عند عبد القاهر الجرجاني الناقد العربي الفذ، ولكن القرطاجني قد توسع في شرح وتوضيح قضية المعنى ومعنى ومعنى المعنى من خلال ما أسماه بالمعاني الأول والمعاني الثواني، إضافة إلى ذلك، فقد جعل من التخييل مركزاً للمعنى ومعنى المعنى، وبخاصة أن التخييل وما يتبعه من أدوات التصوير هو الشيء نفسه الذي قصده الجرجاني بقضية المعنى ومعنى المعنى، تلك القضية التي تتشكل من المستوى الفني للعمل الأدبي، وذلك من خلال ألوان المجاز المختلفة.

وفي ضوء ذلك، يمكن القول بأن فكرة التخييل التي أصبحت محور اهتمام حازم القرطاجني تعد المكان والمهاد الذي تنصهر في بوتقته قضية المعنى ومعنى المعنى، وذلك عن طريق فكرة النظم. حيث أن فكرة النظم عند القرطاجني تتحقق في الأبيات الشعرية ومعانيها في إطار القصيدة الشعرية. يقول القرطاجني: "وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب"(61). ويقول كذلك في موقع آخر حول فكرة التخييل ودورها في احتواء المعنى ومعنى المعنى: "والتخييل في الشعر يقع من

أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن"[62].

وفي الجانب الآخر، نلاحظ أن عبد القاهر الجرجاني قد حصر فكرة النظم والصياغة في الجملة والتركيب وذلك من خلال النحو وقواعده[63]، وهذا ما يختلف فيه الجرجاني عن القرطاجني، فهما قد سلكا طريقين مختلفين ليصلا إلى نتيجة واحدة.

ومن هنا، فإن قضية معنى المعنى عند الجرجاني تعني المرحلة الفنية المتمثلة بالتشبيه والاستعارة والكناية، وهذه المرحلة هي نفسها التي توصل إليها القرطاجني فيما بعد مستفيداً من الجرجاني ومن سبقه من الفلاسفة المسلمين، حيث تعني مرحلة معنى المعنى عنده أدوات التصوير والتخييل. يقول الجرجاني بهذا الخصوص: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صورة ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[64].

وأخيراً يمكننا إجمال القول بأن قضية المعنى ومعنى المعنى ممتدة الجذور في النقد الأدبي سواء أكان النقد اليوناني أم النقد العربي القديم. فقد تناول النقد اليوناني من خلال كتاب فن الشعر لأرسطو، بالإضافة إلى ترجماته وشروحه عند الفارابي وابن سينا قضية المحاكاة المباشرة وغير المباشرة، وهي بهذا الأصل اليوناني

لا تختلف كثيراً عما توصل إليه النقد الأدبي عند عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني.

فالنقد العربي يلتقي مع النقد اليوناني، لأن الثقافة الإنسانية، ومنها النقد الأدبي هي ثقافة تراكمية مع اختلاف المرجعيات لكل ثقافة. فقضية معنى المعنى تلتقي مع الثقافة النقدية القديمة، كما تلتقي أيضاً مع الثقافة النقدية المعاصرة. فما توصل إليه النقد القديم حول المعنى الأول، وهو المعنى المقصود في ذاته، والمعنى الثاني وهو المعنى المتولد والمتفرع عن المعنى الأول، لا يختلف عما توصل إليه النقد الأوربي المعاصر في هذه القضية.

فقد تناول كل من ريتشاردز وألمان ووليم راي وكولردج هذه القضية في إطار تسميات جديدة، واتجاه جديد في المعالجة والنظر، تحت عنوان المعنى والسياق أو الدال والمدلول، أو علم الإشارة، وأما عند بارث وياكوبسون وغيرهما، فقد برز الموضوع بعنوان النص الغائب، وهو النص الذي يختفي وراء النص الظاهر، وبالتالي فإن هذا المفهوم لا يختلف كثيراً عن معنى المعنى الذي يتولد ويتفرع عن المعنى الأول الأصلي.

إن قضية معنى المعنى تجمع بين الأصالة والمعاصرة، وكانت موضوع عناية النقد القديم أكان النقد اليوناني أم النقد العربي، وكذلك النقد المعاصر، حيث كان ومازال التركيز في دراسة النص الأدبي يدور حول المعنى الغائب الذي لا يظهر إلا بعد جدل ومماطلة من النص، فمعنى المعنى هو الطاقة الكامنة التي لا تنتهي، حيث

تتفرع وتتولد المعاني الجديدة كلما أعاد القارئ دراسة المعاني الأولية في النص الأدبي وتحليلها، والكشف عن مكنونها.

وعليه، فيمكن القول بأن عبد القاهر الجرجاني قد أسس شيئاً هاماً في هذا المجال، فقضية معنى المعنى تعد نقطة تحول في دراسة المعنى الأدبي، إذ إن المرحلة الفنية من تشبيه واستعارة وكناية بل أن المجاز بألوانه المختلفة هو المقصود بمعنى المعنى عند الجرجاني. ولعل هذا الفهم المبكر لهذه القضية الأساسية في النقد الأدبي قد تركت أثراً واضحاً في النقد العربي وبخاصة عند حازم القرطاجني فيما بعد. حيث أن فكرة التخييل عند القرطاجني تشكل المكان الذي تنصهر فيه قضية المعنى ومعنى المعنى، فضلاً عن أدوات التصوير المختلفة في إطار موضوع التخييل هي نفسها المرحلة الفنية التي توصل إليها من قبل عبد القاهر الجرجاني.

ومن هنا، فإن الدارس يلاحظ أن قضية معنى المعنى عند الجرجاني كانت البداية في النقد العربي، وإن كان النقد اليوناني قد تعرض لها تقريباً من خلال المحاكاة والتخييل كما جاء في شرح الفارابي وابن سينا لكتاب فن الشعر لأرسطو. بيد أن هذه القضية قد تعمق فهمها في كتاب منهاج البلغاء للقرطاجني. وبالتالي، فإن هذا الفهم والوعي للمرحلة الفنية في العمل الأدبي قد أعيد درسها والتأكيد على أهميتها في النقد الأدبي المعاصر، وإن كان ذلك قد تم من خلال مناهج وطرق مختلفة.

الهوامش

* نشر هذا البحث في مجلة الدراسات الإسلامية في الجامعة الاسلامية، إسلام أباد، العدد الرابع، 1997م.

1. إسماعيل، عز الدين: قراءة في معنى العمنى عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، العددان 3/ 4، 1987، ص 37.
2. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، ط1، القاهرة 1938ـ 3/ 131-132.
3. ابن منظور المصري: لسان العرب، مادة المعنى، ص 106.
4. وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص 307-308.
5. جيرو، بيير: علم الإشارة، السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي، دار اطلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، دمشق 1988، ص 77.
6. عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، عالم الكتب، ط2، القاهرة 1988، ص 235.
7. راي، وليم: المعنى الأدبي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1987، ص 11.
8. المرجع نفسه، ص 12.

9. حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979، ص 24-25.

10. ثعلب، أبو العباس: قواعد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة البابي الحلبي، ط1، القاهرة 1948، ص 79-.

11. ابن وهب، أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم: البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد 1967، ص 186. انظر: فايز الداية: علم الدلالة العربي، دار الفكر، دمشق 1985، ص 40.

12. صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981، ص 414-415. انظر: الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1981، ص 202 ، 204.

13. الجرجاني، دلائل الإعجاز: 203. انظر إسماعيل، عز الدين: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، ص 39-40، الجرجاني: دلائل الإعجاز: 202، 204.

14. C.K. OGDEN and I.A. RICHARDS: THE Meaning of Meaning, London 1949. 149.

انظر: ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة 1961، ص 6-7 (مقدمة المترجم).

الرباعي، عبد القادر: "معنى المعنى" تجليات في الشعر الحديث (الليل نموذجا). بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس جامعة اليرموك، اربد 1994، ص 5.

15. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص 339.

16. بدوي، محمد مصطفى: كولردج، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1988، ص 156. انظر كذلك في المرجع نفسه الصفحات 85، 88-89.

17. وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، ص 308.

18. عبد المطلب، محمد: العلامة والعلامية، الوطن العربي للنشر، القاهرة – بيروت، 1988، ص 93.

19. المرجع نفسه، ص 126.

20. بارث، رولان: علم الأدلة، تعريب محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، اللاذقية، سورية، 1987، ص 61.

21. المرجع نفسه، ص 89.

22. قاسم، سيزا: السيموطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد (مقالة ضمن مجموعة مقالات من تحرير سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد)، دار إلياس العصرية، القاهرة 1977، ص 20.

انظر: دي سوسير، فرديناند: فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية، د.ت، ص 122-123.

23. انظر سيزا قاسم: السميوطيقا، حول بعض المفاهيم والأبعاد، ص 26-27.

24. جيرو، بيير: علم الإشارة، ص 23.

25. المرجع نفسه: ص 25.

26. لاند، ستيفن نوردابل: مغامرة الدال – قراءة لرولان بارث (ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد) ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ص 64.

27. نقلا عن بيير جيرو: علم الإشارة: 14.

28. المرجع نفسه: ص 14-15.

29. الزعبي، أحمد: النص الغائب، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج 12، ع1، 1994، ص 223-225.

30. الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص 35.

31. المصدر نفسه: ص 338.

32. إسلام، عزمي: مفهوم المعنى. دراسة تحليلية، حوليات كلية الآداب، الحولية السادسة، الكويت 1985، ص 13.

33. عمر، أحمد مختار: علم الدلالة: ص 70-71.

34. انظر: راي، وليم: المعنى الأدبي: 129.

35. لاينز، جون: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص 18، 120، 222.

36. انظر الغذّامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985، ص 8، 11.

37. انظر. العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية 1975، ص 303، 315، 324، 325.

38. عبد المطلب: العلامة والعلامية: ص 99.

39. إسماعيل: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني: ص 40.

40. الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص 203-204.

41. المصدر السابق، ص 204.

42. المصدر السابق، ص 203.

43. العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر: ص 303.

44. الجرجاني: دلائل الإعجاز: مقدمة الكتاب، الصفحة رقم ف.

45. المصدر نفسه: ص 35.

46. أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1987، ص 132-133. انظر: العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر: ص 315. تامر، فاضل: اللغة الثانية، المركز العربي، بيروت 1994، ص 105.

47. الضامن، حاتم: نظرية النظم، وزارة الثقافة، بغداد 1979، ص 45.

48. الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص 204.

49. المصدر نفسه: ص 202.

50. عامر، فتحي أحمد: من قضايا التراث العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية 1985، ص 256.

51. الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص 203.

52. العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر: 326.

53. عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط2، بيروت 1978، ص 428-429.

54. انظر. أبو زيد، نصر حامد: مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، مج5، ع1، أكتوبر – ديسمبر 1984، ص 22.

55. انظر العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 318-328.

هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت 1973، ص 286-290.

بدوي: كولردج، ص 95-97.

56. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخواجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966م، ص 23-24.

57. عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1978، ص350.

58. القرطاجني: منهاج البلغاء: ص 177.

59. الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد: رسالة في قوانين صناعة الشعراء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973، ص 157-158. انظر. عصفور جابر: مفهوم الشعر: ص 350.

60. عصفور، جابر: مفهوم الشعر: ص 350.

61. القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 287.

62. المصدر نفسه، ص 89.

63. الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 69.

64. القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 89.

المصادر والمراجع

المراجع العربية:

1. ابن منظور المصري:

لسان العرب، (مادة المعنى).

2. ابن وهب، أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم:

البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد 1967.

3. أبو ديب، كمال:

في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1987.

4. أبو زيد، نصر حامد:

مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، مج5، ع1، أكتوبر – ديسمبر 1984.

5. إسلام، عزمي:

مفهوم المعنى. دراسة تحليلية، حوليات كلية الآداب واللغويات، الحولية السادسة، الكويت 1985.

6. إسماعيل، عز الدين:

قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول العددان 3/ 4، 1987.

7. بارث، رولان:

علم الأدلة، تعريب محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، اللاذقية، سورية 1987.

8. بدوي، محمد مصطفى:

كولردج، دار المعارف، ط2، القاهرة 1988.

9. تامر، فاضل:

اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994.

10. ثعلب، أبو العباس:

قواعد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط1، القاهرة 1948.

11. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر:

كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط1، القاهرة 1938.

12. الجرجاني، عبد القاهر:

دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1981.

13. جيرو، بيير:

علم الإشارة. السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي، دار اطلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، دمشق 1988.

14. حسان، تمام:

اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979.

15. الداية، فايز:

علم الدلالة العربي، دار الفكر، دمشق 1985.

16. دي سوسير، فرديناند:

فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (دون تاريخ).

17. راي، وليم:

المعنى الأدبي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1987.

18. الرباعي، عبد القادر:

"معنى المعنى" تجليات في الشعر الحديث (الليل نموذجا). بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، اربد 1994.

19. ريتشاردز:

مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة 1961.

20. الزعبي، أحمد:

النص الغائب، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج12، ع1، 1994.

21. صمود، حمادي:

التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981.

22. الضامن، حاتم:

نظرية النظم، وزارة الثقافة، بغداد 1979.

23. عامر، فتحي أحمد:

من قضايا التراث العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية 1985.

24. عباس، إحسان:

تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط2، دار الثقافة، بيروت 1978.

25. العشماوي، محمد زكي:

قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية 1975.

26. عصفور، جابر:

مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1978.

27. عمر، أحمد مختار:

علم الدلالة، عالم الكتب، ط2، القاهرة 1988.

28. الغذّامي، عبد الله:

الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985.

29. الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد:

رسالة في قوانين صناعة الشعراء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973.

30. قاسم، سيزا:

السميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد (مقالة ضمن مجموعة مقالات من تحرير سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد)، دار إلياس العصرية، القاهرة 1977.

31. القرطاجني، حازم:

منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966.

32. لاند، ستيفن نوردابل:

مغامرة الدال – قراءة لرولان بارث (ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد) ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987.

33. لاينز، جون:

اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة، بغداد 1987.

34. هلال، محمد غنيمي:

النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت 1973.

35. وهبة، مجدي:

معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974.

المراجع الأجنبية:

35. C.K. OGDEN and I. A. RICHARDES: The Meaning of Meaning. London 1949, p. 149.

الفصل الخامس

" ظاهرة الغموض بين عبدالقاهر الجرجاني والسجلماسي"



الفصل الخامس

"ظاهرة الغموض بين عبدالقاهر الجرجاني والسجلماسي"

(1)

أولاً – إضاءة: الغموض مفهوماً ومصطلحاً.

أشارت المعاجم العربية القديمة إلى الغموض من خلال استخداماته اللغوية المختلفة، فالغموض في اللغة مصدر من غمض (بفتح الميم وضمها) وكل ما لم يصل إليك واضحاً فهو غامض، ولذلك فالغامض من الكلام خلاف الواضح، كما يقال للرجل الجيد الرأي: قد اغمض النظر. والمسألة الغامضة: هي المسألة التي فيها دقة ونظر. ومعنى غامض: لطيف[1].

كما يحمل مصطلح الغموض (Ambiguty) في المعاجم الإنجليزية المعاصرة معنى اللغة المجازية (Figurative Language) أو تعدد احتمالات المعنى، تلك اللغة التي تمثل المستوى الفني والجمالي المتصل بالدلالات والرموز المرتبطة بالأعمال الابداعية كالشعر مثلاً[2].

فالغموض الذي يعنيه البحث هنا هو ليس ذلك الذي يصعب فتح أقفاله وتخطي أسواره ليصل إلينا، بل هو السمة الطبيعية الناجمة عن آلية عمل القصيدة

العربية وعناصرها المكونة من جهة، وعن جوهر الشعر الذي هو انبثاق متداخل من تضافر قوات عدة من الشعور والروح والعقل متسترة وراء اللحظة الشعرية"[3].

والغموض المعني هنا هو ما شدك إلى حوار معه، واستفز مشاعرك وعقلك من خلال غموض عباراته وصوره وموسيقاه، إذ يتجسد الغموض في ثراء النص الابداعي، وتعدد دلالاته وقراءاته، مما يخلق نوعاً من اللذة الحسية والذهنية تجاه خبايا النص واللامتوقع أو اللامنتظر في صوره وجمالياته الفنية. وهذه الحال تخلق نوعاً من التواصل والألفة بين النص والقارئ الذي يتلقى النص، ويشعر أنه بحاجة إليه مهما كان غامضاً ليطفئ من خلاله لهيب مشاعره، وطموحه الذهني.

ولذا، فإن الغموض له دلالتان: دلالة جمالية يكون الغموض بموجبها فنا، ودلالة لغوية يكون فيها إبهاماً وتعمية. وبهذا المفهوم يشكل الغموض ظاهرة فنية مرتبطة بالفن الإنساني، وبالفنان المبدع، مما يجعل المتلقي لهذا العمل الفني بحاجة حسية وفكرية ماسة من أجل فك رموز العمل الفني، وتفسير دلالاته، وتحديد قراءاته، لكي يقف المتلقي على طبيعة العمل الفني وجوهره، وهذه الحال تشكل قمة اللذة الحسية والذهنية عند المتلقي، كما أنها تجسد غاية المبدع وهدفه، وهذا هو سر النص الابداعي، وجوهر وجوده.

وقد نال مصطلح الغموض من القلق والاضطراب أكثر من أي مصطلح نقدي آخر لارتباطه بجوهر العمل الابداعي من حيث المبدع والنص والمتلقي. ويعود هذا القلق والاضطراب في تحديد مصطلح الغموض إلى تعدد مستوى درجاته، وإلى الاختلاف في تحديد مفهومه، ومعرفة غايته وأهميته، كما تعود اشكالية تحديد مصطلح الغموض إلى مرادفاته اللغوية الكثيرة مثل التعمية والإبهام والاستغلاق

والألغاز وغيرها من التسميات التي ربما يضلل بعضها المتلقي في تقدير أهمية المصطلح ومفهومه ووظيفته[4].

ولذلك، فإن حديث العلماء العرب القدماء عن "الغموض حديث مفرق متناثر في دراسات المفسرين والأصوليين واللغويين والنحاة والبلاغيين. كما كانت عناية القدماء بالتطبيق في دراستهم لهذه الظاهرة، أكثر من عنايتهم بالتنظير، كما هو شأنهم دائماً، ولكن الذي لا شك فيه أن ظاهرة الغموض بما لها من صلة ببنية الكلام قد لفتت أنظار القدماء منذ وقت مبكر، ولم يمنعهم إيمانهم العميق بإعجاز القرآن الكريم وقدسيته، من دراستها من خلال آياته، وقد استخدموا في الدلالة على ذلك مصطلحات كثيرة أشاروا بها إلى غموض المعنى ودرجات هذا الغموض مثل تعدد المعنى، وغير ذلك، سواء في القرآن الكريم أو الشعر، وتعددت هذه المصطلحات واختلفت اختلاف العلماء بين مفسرين ولغويين ونحاة وأصوليين وبلاغيين، وفي أحيان كثيرة كان المصطلح الواحد يتردد بأكثر من مفهوم في كل بيئة من هذه البيئات العلمية، ولكنها كانت تتفق جميعاً على خفاء المعنى أو عدم وضوحه أو تعدده، سواء في المفردات أو التراكيب"[5].

وكذلك فقد تعددت عند العلماء العرب القدماء الأسباب التي عزوا إليها غموض المعنى، فكانت إما تعود الأسباب إلى البنية الصوتية للكلمة والكلام، أو تعقد التركيب النحوي، أو بعد الاستعارة والتشبيه واستغلاقهما، أو مخالفة قواعد عمود الشعر العربي[6].

فقد استخدم سيبويه (ت 180هـ) مصطلح اللبس للدلالة على الغموض الناشئ عن وجود لفظ يحتمل أكثر من معنى أو دلالة أو تركيب يؤدي إلى

الغموض. يقول سيبويه: "وينبغي لك أن تسأل عن خبر من هو معروف عنده (يقصد السامع) كما حدثته عن خبر من هو معروف عندك بالمعروف، وهو المبدوء به"[7]. ويقصد سيبويه هنا بأن الأصل في المبتدأ أن يكون معرفة لكي يصح السؤال عنه، وإذا لم يكن كذلك وقع الغموض في الكلام، وترتب عليه عدم فهم السامع.

ولعل الآمدي (ت 370هـ) من أوائل النقاد العرب القدماء الذين استخدموا مصطلح الغموض في كتابه الموازنة بين أبي تمام والبحتري، حيث وصف شعر أبي تمام بالغموض والاستغلاق في المعاني والصور مقابل وصفه لشعر البحتري الذي يتسم بوضوح المعنى وقربه. يقول الآمدي: "فإن كنت...ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"[8]. ويقول كذلك بهذا الخصوص ناسباً أبا تمام إلى النزعة الفلسفية والتعقيد والغموض: "وذلك كمن فضل البحتري، ونسبه إلى حلاوة اللفظ، وحسن التخلص ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المآتي، وانكشاف المعاني، وهم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة، ومثل من فضل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورد، مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام"[9].

ويكشف هذا الفهم للآمدي عن إدراكه لأهمية الغموض ووظيفته في الشعر، وذلك على الرغم من تفضيله للبحتري مقابل رفضه لشعر أبي تمام. إذ حدد

الآمدي أسباب الغموض وعناصره في شعر أبي تمام، وعبر كذلك عن دهشته. إزاء الغموض ومفاجآته في شعر أبي تمام، وبذلك يكون الآمدي أول من وضع مصطلح الغموض الشعري أمام النقاد العرب القدماء.

وقد اتضح معنى الغموض وأهميته عند أبي اسحق الصابي (ت 384هـ)، حيث حدد الفرق بين النثر والشعر، مبيناً أن النثر مجاله الوضوح في المعاني والألفاظ، وأما الشعر فمجاله الغموض، حيث يخلق الغموض في الشعر مفاجآت من خلال تعدد المعاني، والاحتمالات المختلفة في التفسير، وبهذا التعدد تتشكل اللذة الحسية والعقلية عند قارئ الشعر ومتلقيه. يقول أبو اسحق الصابي: "إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه. وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه"[10].

كما كان لعمود الشعر الذي أرسى قواعده المرزوقي (ت 421هـ) في شرحه لديوان الحماسة لأبي تمام دور سلبي على الشعر العربي، ولا سيما في الحركة النقدية حول أبي تمام، الشاعر المبدع. فقد حدد المرزوقي أركان عمود الشعر التي تنفي صفة الغموض، وعمق الاستعارة عن الشعر الجيد وتحبذ وتلزم الشاعر بضرورة اتباع الوضوح، وقرب التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، يقول: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف -ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات- والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ

الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما- فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر"[11].

ومن خلال هذا التصور عند المرزوقي، فقد لجأ إلى تفضيل النثر على الشعر، وقد عد سبب كثرة الشعراء إلى أن الشاعر يستطيع أن يؤدي شعره بكل ما فيه من غموض وخفاء وغرابة دون اهتمام بالوضوح في المعاني والألفاظ، وهذا يعد أمراً يحتاج إلى معاناة وجهد، ولذا فإن المترسلين يعانون في سبيل الوضوح في المعاني والألفاظ أكثر من الشعراء، وبهذا يكون الغموض سمة للضعف في الشعر. يقول: "وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتاً بيتاً، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه. والأخذ من حواشيه، حتى يتسع اللفظ له، فيؤديه على غموضه وخفائه"[12].

ولعل تسمية الغموض بهذا الاسم قد ترك أثراً سلبياً عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء، مما جعلهم يستبدلونه بمرادفات أخرى لها نفس المضمون والمعنى، حيث أصبح الغموض ومرادفاته يجسد علامة للجودة وأساساً للشعرية الحقة. ولهذا فقد استخدم عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ) مصطلح الغموض من خلال الإشارة إليه مباشرة أو من خلال تسميات تدل عليه مثل التوسع[13]، والغرابة[14]، ومعنى المعنى، حيث بين عبدالقاهر الجرجاني أن الغموض يكمن في المعنى الثاني أو المستوى الفني المتمثل في العمل الأدبي سواء أكان نثراً أو شعراً. يقول: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيد. وبالانطلاق عن عمرو فقلت: عمرو منطلق: وعلى هذا القياس. وضرب آخر أنت لا تصل منه

إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"[15].

وفي ضوء ما سبق، فقد استقر مصطلح الغموض بتسمياته المختلفة عند عبدالقاهر الجرجاني، وأصبح يجسد المستوى الفني للعمل الابداعي، بوصفه جوهر الشعر وأساسه.

كما ارتبط الغموض عند السلجماسي (ت القرن 8هـ) بتسميات مختلفة تجسد الجوانب الأسلوبية التي يستند النص الابداعي إليها، وتجعل من النص الابداعي نصاً إبداعيا، مثل: الكناية والإشارة والغرابة وغيرها[16]، وعلاقة ذلك بالمتلقي، من حيث خلق اللذة والدهشة عنده على المستويين الحسي والعقلي.

وأما حضور مصطلح الغموض في النقد المعاصر، فيرجع الفضل فيه إلى الناقد والشاعر الإنجليزي وليام امبسون (William Empson – 1906) في كتابه المعروف سبعة أنماط من الغموض (Seven Types of Ambiguity) الذي نشره عام 1930م، حيث عرّف الغموض بقوله: كل ما يسمح لعدد من ردود الفعل الاختيارية إزاء قطعة لغوية واحدة"[17]. وبناء على ذلك، فقد حدد أنماط الغموض في سبعة أنواع هي[18]:

النوع الأول من الغموض يحدث عندما يتجسد في النص عدداً من التفاصيل التي تتحدث عن دلالات متعددة في الوقت نفسه، ويتمثل ذلك في الاستعارة البعيدة أو الإيقاع أو الوزن.

النوع الثاني يتمثل في وجود تركيب نحوي في النص يسمح بتعدد التأويلات.

النوع الثالث، يحدث في النص عندما يتوفر فيه عدد من المفردات أو التراكيب ذات الدلالات المشتركة.

النوع الرابع يتمثل في عدد من التراكيب ذات المعاني المتبادلة التي تجسد نوعاً من التعقيد في تفكير المؤلف.

النوع الخامس، يحدث عندما تظهر في لغة المؤلف جمل وعبارات متداخلة، تظهر عدم قدرة المؤلف على تحديد مراده.

النوع السادس، يحدث عندما تظهر في لغة المؤلف عدة تراكيب ذات معاني متناقضة.

النوع السابع، يتمثل في نوع من التعارض أو التناقض التام الذي يقع أحياناً في لغة المؤلف مما يعكس نوعاً من التشتت الذهني.

ولعل هذا التحديد الواضح لمصطلح الغموض وأنماطه عند امبسون قد سبقته بعض الاهتمامات عند الأوروبيين من خلال دراستهم للنصوص الأدبية، ومثال ذلك جهود الشاعر الإيطالي دانتي (Dante) الذي كان أول من نظر في تعدد مستويات المعنى في النص الأدبي، كما فتحت دراسة الناقد الإنجليزي جريرسون (Grierson) عن الشاعر جون دون (Jhon Donne) الباب في هذا المجال من أجل الكشف عن مظاهر الغموض في شعر بعض الشعراء وتعدد مستويات المعنى فيه[19].

(2)

ثانياً – عناصر الغموض

عناصر الغموض عند عبدالقاهر الجرجاني.

لقد بين عبد القاهر الجرجاني أهمية الغموض وعناصره، وفرق بين الغموض والتعقيد السلبي الناشئ عن الضعف والركاكة وسوء الفهم، كما أبرز الفرق بين الغموض والوضوح، إذ إن سمة الغموض ركيزة أساسية للعمل الابداعي.

ولذا فقد عد الجرجاني سوء النظم والتأليف وانغلاق الكلام سبباً من أسباب التناهي في الغموض إلى درجة التعقيد، يقول: "واعلم أن لم تضق العبارة ولم يقصر اللفظ ولم ينغلق الكلام في هذا الباب إلا لأنه قد تناهى في الغموض والخفاء إلى أقصى الغايات"[20].

ويكشف هذا الموقف للجرجاني عن إدراكه لأهمية الغموض في بنية النص الابداعي، فهو جوهره وأساسه. فالغموض هو الذي يثير الدهشة والاستفزاز للمتلقي، ويجعل من النص الابداعي نصاً ابداعياً. ومن هنا، فإن الجرجاني لا يعارض الوضوح والقرب في المعاني الأدبية شريطة أن لا يصل هذا الوضوح إلى حد السطحية والركاكة والضعف مما يبعد النص الابداعي عن جوهره وإثارته للمتلقي. فالنص الذي تتعدد وجوه التأويل فيه، ويستفز القارئ إلى بذل الجهد في المتابعة والتفكير هو النص الابداعي الأصيل. كما أن وضوح النص في ظاهره، وفي قراءة القارئ الأولية له لا يعني الوضوح السطحي، فقد يبدو القول التالي: (كالبدر أفرط في العلو) سهلاً وبسيطاً، بيد أن المتفحص لهذا التشبيه يخرج إلى معاني أخرى

إضافية تحتاج إلى التفكير والدقة. يقول الجرجاني: "هذا- وليس إذا كان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفاً، فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال إلى سابق. أفلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله: "كالبدر أفرط منه ووجه المجاز في كونه دانياً شاسعاً وترقم ذلك في قلبك ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى وترد البصر من هذه إلى تلك وتنظر إليه كيف شرط في العلو الإفراط ليشاكل قوله "شاسع" لأن الشسوع هو الشديد من البعد ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال "جد قريب". فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر، وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله"[21].

فمجال الغموض إذن عند عبدالقاهر الجرجاني يكمن في المستوى الفني للعمل الابداعي المتمثل في ضروب البلاغة المختلفة مثل الكناية والمجاز والاستعارة والتشبيه ثم في الصورة والصياغة. يقول "قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح. وأن للاستعارة مزية وفضلاً. وأن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة"[22]. وهذا الفهم هو ما عبر عنه الجرجاني في موقع آخر من كتابه دلائل الإعجاز ليسميه بمعنى المعنى وهو المستوى الفني الذي يقع فيه الغموض. يقول: "وإذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن نقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[23].

وقد استخدم الجرجاني ألفاظاً تعبر عن المستوى الفني للعمل الابداعي، وهي أقل سلبية في ظاهرها الخارجي من لفظة الغموض التي تعكس معنى سلبياً للوهلة الأولى. وهذا يشكل حرص عبدالقادر الجرجاني، وإدراكه لأهمية الغموض بمرادفاته المختلفة في العمل الابداعي، ولا سيما في النصوص الشعرية.

ولذا فقد استعمل الجرجاني مصطلح الغرابة ليشير إلى الغموض الفني في العمل الابداعي. يقول: "والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا ينزع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه بل بعد تثبت وتذكر وفكر للنفس في الصور التي تعرفها وتحريك الوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه"[24].

كما أشار الجرجاني إلى مرادفات أخرى للغموض مثل التعقيد غير المقصود، والتعمية، وهذا ما يكسب العمل الابداعي قوة وخصوصية فنية، وأما إذا كان التعقيد والتعمية مقصودان لذاتهما فإن ذلك يفقد العمل الفني خصوصيته، ويبعده عن جوهره. يقول: "وأشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدم المطالبة من النفس به، فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس. ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب إني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله: فإن المسك بعض دم الغزال"[25].

وقد جسد الجرجاني في مواقع أخرى من كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة جوهر الغموض المتمثل في الإشارة والكناية والرمز والصياغة والصورة،

حيث تبرز هذه الأشكال والموضوعات البلاغية أهمية الغموض المتمثل في المستوى الفني الذي يجسد جوهر العمل الابداعي وأساسه. يقول: "ثم إن التوق إلى أن تقر الأمور قرارها، وتوضع الأشياء مواضعها، والنزاع إلى بيان ما يشكل، وحل ما يتعقد، والكشف عما يخفى، وتلخيص الصفة حتى يزداد السامع ثقة بالحجة، واستظهاراً على الشبهة، واستبانة للدليل، وتبييناً للسبيل شيء في سوس العقل، وفي طباع النفس إذا كانت نفساً ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة، والبيان والبراعة، وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج، وكما يفتح لك الطريق إلى المطلوب لتسلكه، وتوضع لك القاعدة لتبني عليها، ووجدت المعول على أن ههنا نظماً وترتيباً، وتأليفاً وتركيباً، وصياغة وتصويراً، ونسجاً وتحبيراً، وأن سبيل هذه المعاني في الكلام الذي هي مجاز فيه سبيلها في الأشياء التي هي حقيقة فيها. وأنه كما يفضل هناك النظم النظم والتأليف التأليف، والنسج النسج والصياغة الصياغة. ثم يعظم الفضل. وتكثر المزية، حتى يفوق الشيء نظيره، والمجانس له درجات كثيرة، وحتى تتفاوت القيم التفاوت الشديد، كذلك يفضل بعض الكلام بعضاً. ويتقدم منه الشيء الشيء، ثم يزداد من فضله ذلك ويترقى منزلة فوق منزلة، ويعلو مرقباً بعد مرقب، ويستأنف له غاية بعد غاية، حتى ينتهي إلى حيث تنقطع الأطماع، وتحسر الظنون، وتسقط القوى، وتستوي الأقدام في العجز"[26].

فمجال الغموض في النص الابداعي هو الصياغة والتأليف والإشارة والرمز، فضلاً عن الكناية والتلويح والتعريض. وهذه المصطلحات تجسد معنى الغموض، وتبتعد عن سلبية المعنى الظاهري لكلمة الغموض. كما أنها تشكل جوهر العمل الابداعي الذي يتميز بخصوصيته الفنية التي تميزه عن الكلام العادي أو الكلام غير الابداعي. ولهذا فالنص الابداعي يستمد طاقته المتجددة من ضروب البلاغة التي تجعل النص الابداعي نصاً إبداعياً يحتاج متلقيه إلى طول التدبر والتفكير لكي يصل إلى فهمه ومعرفة ظلاله وإيحاءاته. يقول: "واعلم أن ذلك الأول وهو المشترك العامي، والظاهر الجلي والذي قلت أن التفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيه، إنما يكون كذلك منه ما كان صريحاً ظاهراً لم تلحقه صنعة وساذجاً لم يعمل فيه نقش، فأما إذا ركب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية، والتعريض، والرمز، والتلويح، فقد صار بما غير من طريقته، واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، وكسى من ذلك التعرض، داخلاً في قبيل الخاص الذي يملك بالفكرة والتعمل، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل. كقوله:

إن السحاب لتستحي إذا نظرت ... إلى نداك فقاسته بما فيها" (27)

إضافة إلى ما جاء من عناصر الغموض عند الجرجاني، فقد تبين أن قيمة المجاز والاستعارة والتمثيل تكمن في الغموض الذي يمنح النص حياة وقوة ويجعله نصاً ابداعياً متجدداً عند متلقيه. ويكمن هذا التجدد من انزياح الكلام في النص عن ظاهر اللفظ، وهذا ما يستفز المتلقي إلى إمعان النظر في النص، وإدراك أسراره وصوره وإيحاءاته، فالانزياح في النص الابداعي هو مجال الغموض، ويتمثل هذا الغموض والانزياح في المجاز وضروبه البلاغية، يقول: "اعلم أن الكلام الفصيح

ينقسم قسمين قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظة، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم. فالقسم الأول الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضروب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي أوجب الفضل والمزية"[28].

كما يشكل التشبيه ضرباً من الغموض عند الجرجاني، ولا يمكن للقارئ أن يتوصل إلى خبايا الصورة التشبيهية إلا من خلال التأويل والتفكير. يقول: "ومثال الثاني وهو الشبه الذي يحصل بضرب من التأويل كقولك هذه حجة كالشمس في الظهور وقد شبهت الحجة بالشمس من جهة ظهورها كما شبهت فيما مضى الشيء بالشيء، من جهة ما أردت من لون أو صورة أو غيرهما إلا أنك تعلم أن هذا التشبيه لا يتم لك إلا بتأويل. وذلك أن تقول حقيقة ظهور الشمس وغيرها من الأجسام أن لا يكون دونها حجاب ونحوه مما يحول بين العين وبين رؤيتها، ولذلك يظهر الشيء لك ولا يظهر لك إذا كنت من وراء حجاب أو لم يكن بينك وبينه ذلك الحجاب"[29].

كما حاول الجرجاني التركيز على مصطلح الغموض نفسه، مبيناً، أهمية العقل في إدراك الفكرة التي يعبر عنها النص الابداعي من خلال ضروب البلاغة، والصياغة والتأليف. فالجرجاني هو ذلك الناقد العقلاني الفذ الذي يرفع من قيمة الفكرة، ويرى الوصول إليها من أهم أنواع اللذة النفسية في تتبع صور الجمال، فالمجاز والاستعارة والتشبيه والتمثيل ضروب تحرك القارئ إلى معرفة الفكرة وإدراكها التي يعبر عنها النص الابداعي، وبهذا يستطيع المبدع من خلال النص

الإبداع أن ينقل القارئ من منطقة العقل وتتبع الفكرة إلى منطقة الحس والشعور بالنشوة واللذة النفسية العارمة، وهذه غاية أساسية للعمل الابداعي تجاه المتلقي، يقول الجرجاني: "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف، وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ كما قال:

وهنّ ينبذن من قول يصبن به مواقع الماء من ذي الغلة الصادي

وأشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدم المطالبة من النفس به، فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله"(30).

وعد الجرجاني التباين والتنافر في أطراف التشبيه أكثر قدرة على شد المتلقي وإثارته واستفزازه لما في هذا التنافر من غموض يحرك العقل والحس معاً. يقول: "كلما كان مكان الشبه بين الشيئين أخفى وأغمض وأبعد من العرف كان الإتيان بكلمة التشبيه أبين وأحسن وأكثر في الاستعمال"(31).

ولعل استخدام كلمة الغموض والإصرار عليها إلى جانب المرادفات الأخرى لها مثل التعقيد والتعمية والغرابة والإشارة والتلويح والرمز والتعريض، فضلاً عن المجاز والكناية والاستعارة والتشبيه يعود لما لهذا الموضوع من قدرة على إضفاء الخصوصية الفنية على العمل الابداعي، ذلك العمل الذي يثير القارئ عقلاً وحساً، مما يجعل النص في دائرة التأويل والتفسير وتعدد الاحتمالات، وهذا ما يجعل النص الابداعي نصاً إبداعياً. فالغموض هو الذي يمنح النص خصوصيته الجمالية

والإبداعية، يقول الجرجاني: "ثم إن ما طريقه التأول يتفاوت تفاوتاً شديداً. فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعاً، حتى أنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأول في شيء، وهو ما ذكرته لك. ومنه ما يحتاج في استخراجه إلى فضل رؤية ولطف وفكرة"[32].

وبهذا يكون الجرجاني قد استطاع إبراز أهمية الغموض في بنية النص الابداعي، وأن ضروب الغموض تشتمل على الصياغة والتركيب، فضلاً عن ضروب البيان والمعاني والبديع، إضافة إلى ذلك فقد ربط عبدالقاهر الجرجاني الغموض باللذة العقلية والحسية عند القارئ. ولذلك فالغموض بأشكاله المختلفة من تعمية وتعقيد وغرابة يدفع القارئ إلى دائرة التأويل وإدراك الفكرة التي تضمنها النص الابداعي، وهذا ما يثير لذة نفسية وعقلية عند القارئ.

فالجرجاني قد أدرك أهمية الغموض بأنماطه المختلفة في تشكيل بنية النص الابداعي، ومنحه الخصوصية الفنية والجمالية، حيث النص الابداعي البعيد عن الغموض الفني نصاً سطحياً لا يرقى إلى العمل الابداعي الحقيقي الذي يجعل القارئ جزءاً من العملية الإبداعية، ومشاركاً فيها من خلال وقوعه في دائرة التأويل والتفسير، وتعدد المعاني والاحتمالات.

2- عناصر الغموض عند السجلماسي:

لقد ابتعد السجلماسي تماماً عن استخدام كلمة الغموض بصفة مباشرة بوصفها الجوهر الأساسي لبنية النص الابداعي، واكتفى باستخدام مرادفات الغموض المتمثلة في ضروب البلاغة من بيان ومعان وبديع، فضلاً عن تركيزه على العدول الأسلوبي بوصفه سمة أساسية للانتهاك اللغوي في النص الابداعي. ومن

هنا، فقد وضح بشكل مباشر أن الغموض المتمثل في ضروب البلاغة، فضلاً عن الصياغة والبناء والعدول أفضل وأجمل من التصريح، ويعني بذلك الوضوح، لأن الوضوح الذي يصل بالكلام إلى السطحية لا يشكل سمة من سمات العمل الابداعي. يقول السجلماسي: "والمماثلة هي النوع الثالث من جنس التخييل، وحقيقتها التخييل والتمثيل للشيء بشيء له إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة، والعبارة عنه به، وذلك أن يقصد الدلالة على معنى فيضع ألفاظاً تدل على معنى آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الذي قصد الدلالة عليه، فمن قبل ذلك كان له في النفس حلاوة ومزيد إلذاذ، لأنه داخل بوجه ما في نوع الكناية من جنس الإشارة، والكناية أحلى موقعاً من التصريح. ويشبه أن يكون السبب في ذلك هو أن التصريح إنما هو الدلالة على الشيء باسمه الموضوع له بالتواطئ كما قد تقرر في دلالة اللفظ، والدلالة على الشيء بالكناية وطريق المثل إنما هو بطريق الشبه، والشبه -كما قد قيل مراراً- هو أن يكون في الشيء نسبة من شيء أو نسب، وبالجملة هو أن يكون الشيئان في الواحد -بالمشابهة أو المناسبة- الموضوع للصناعة الشعرية فيوضع أحدهما مكان الآخر ويدل عليه، ويكنى به عنه، وفيه -أعني في الواحد بالمشابهة أو بالمناسبة- المكنى به، ما فيه من غرابة النسبة والاشتراك وحسن التلطف لسياقة التشبيه على غير جهة التشبيه، وفي التخييل بذلك كذلك ما فيه من بسط النفس وإطرابها للإلذاذ والاستفزاز الذي في التخييل"[33].

وانطلاقاً من هذا الاقتباس للسجلماسي يلاحظ الدارس أن الكناية تمثل ضروباً مختلفة ومتعددة من البلاغة مثل الإشارة والرمز والتلويح وغيرها، حيث تجسد هذه الضروب البلاغية الصناعة الشعرية، وهذه الإشارة للسجلماسي تعد من

أهم الإشارات التي تجسد أهمية الغموض بمرادفاته المختلفة بوصفه أساساً للصناعة الشعرية، وبهذا يكون الغموض قد ارتبط عند السجلماسي بالأسلوب الذي يجسد الصناعة الشعرية. إضافة إلى ذلك، فقد ربط هذه العناصر الأسلوبية بالمتلقي من حيث اللذة والاستفزاز الناتجان عن النص الابداعي بأسلوبه وصياغته وتركيبه.

فمجال الصناعة الشعرية وأساسها عند السجلماسي يتمثل في المجاز والاستعارة والتشبيه والمماثلة أو التمثيل. فالغموض بمرادفاته المختلفة من ضروب الأسلوب يجسد الصناعة الشعرية. يقول: "التخييل: هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه ويحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطئ على ما تحته، وهي: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة -وقوم يدعونه التمثيل- ونوع المجاز، وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية"[34].

وقد ركز السجلماسي على موضوع الإشارة بوصفه صورة حقيقية للغموض، الذي هو نقيض الوضوح، فيقول: "والإشارة عند الجمهور مثال أول لقولهم: أشار يشير كأنه الإيماء إلى الشيء والإلماع نحوه. وهو منقول بلوازمه وعوارضه المتقدمة، أو المتأخرة، أو المساوقة، من غير أن يصرح لذلك المعنى بلفظ أو قول يخص ذاته وحقيقته في موضوع اللسان"[35].

كما حدد السجلماسي ضروب الإشارة التي تشكل جزءاً من موضوع الكناية بالتعريض والتلويح والإبهام والتنويه والتفخيم والرمز والإيماء والتعمية واللحن والتورية[36].

وقد ربط صاحب المنزع البديع هذه الأنماط الأسلوبية المتجسدة في الإشارة وضروبها بالتجاوز، وهو الخروج على المألوف، وذلك من خلال تجسيد هذه

الأنماط الأسلوبية في النص الابداعي، حيث يتجاوز النص من خلالها الوصف اللغوي، والحقيقة اللغوية إلى المستوى الفني الذي هو أساس الصناعة الشعرية وجوهرها. وقد عد بذلك السجلماسي "التتبيع" نمطاً من أنماط الإشارة، حيث ينطلق مفهوم التتبيع إلى ما يمكن تسميته بالمعنى الثاني أو المستوى الفني للعمل الابدعي. يقول: "والتتبيع هو المدعو الإرداف، والمدعو عند قوم التجاوز. وقول جوهره وحقيقته هو اقتضاب في الدلالة على الشيء بلازم من لوازمه في الوجود، وتابع من توابعه في الصنعة. وقال قوم: هو أن يريد الدلالة على ذات المعنى فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى لكن بلفظ هو تابع وردف. وقال قوم: هو أن يريد ذكر الشيء فيتجاوزه ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة. ومن صوره قوله:

ويضحي فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنطبق عن تفضل

فإنما أراد أن يصفها بالترف والنعمة وقلة الامتهان في الخدمة، وأنها شريفة مكيفة المؤونة، فجاء بما يتبع ذلك وعبر عن الشيء بلازمه"[37].

وقد حدد السجلماسي مفهوم التجاوز من خلال استخدامه لكلمة العدول وهي تقابل مصطلح الانحراف الأسلوبي في النقد المعاصر، والذي يقابله بالإنجليزية كلمة (Deviation). يقول: "العدول: والموطئ من أولية مثالية الاسم والحمل والمطاوعة بين. أعدله فعدل كالذي تقدم في صدر هذا الجنس. فالعدول مثال أول مصدر عدل عدولاً، وجهة تلاقي النقل فيه أيضاً النسبة، فلنقل في الفاعل وهو: افتنان إرادة وصف المتكلم شيئين إلى القصد الأول أو الثاني. والعدول اسم محمول يشابه به شيء شيئاً في جوهره المشترك لهما، فلذلك هو جنس متوسط تحته نوعان:

أحدهما: التتمة، والثاني: التوجيه. وذلك لأنه إما أن يكون الأول تأكيداً أو تلاقياً أو غير ذلك من أغراض القول"[38].

فالعدول أو التجاوز أو الاتساع هي تسميات تؤكد اهتمام السجلماسي وإدراكه للمستوى الفني المتمثل بأنماط الغموض ومرادفاته التي تشكل جوهر الصناعة الشعرية. فالعدول أو الاتساع هو الغموض الفني أصلاً، لأنه يتجاوز من خلاله المبدع المعاني الأول إلى المعاني الثواني وهي التي تشكل بنية النص، وتمنحه خصوصيته الفنية. فالاتساع هو الذي يضع القارئ في دائرة التأويل وتعدد الاحتمالات، وبهذه الاحتمالات يتشكل النص الابداعي، حيث إن جوهر الصناعة الشعرية ينطلق من تعدد الاحتمالات، والتأويل، وبهذا يتكون الغموض الفني الذي يعطي النص الحيوية، ويخلق فيه اللذة التي تدهش القارئ وتسره. يقول السجلماسي: "والاتساع هو اسم مثال أول منقول إلى هذه الصناعة، ومقول بجهة تخصيص عموم الاسم على إمكان الاحتمالات الكثيرة في اللفظ بحيث يذهب وهم كل سامع إلى احتمال احتمال من تلك الاحتمالات، ومعنى من تلك المعاني. وقول جوهره في صنعة البديع والبيان هو صلاحية اللفظ الواحد بالعدد للاحتمالات المتعددة من غير ترجيح. وقيل: هو أن يقول المتكلم قولاً يتسع فيه التأويل"[39].

كما عد السجلماسي الغلو والمبالغة أسلوباً بلاغياً يعطي النص الابداعي خصوصيته وجماله وحيويته، فضلاً عن أن السجلماسي قد ربط الغلو بالخروج عن الحقيقة اللغوية والوصف المباشر إلى المبالغة، وهذا ما يخلق نوعاً من الكذب الفني كما أسماه السجلماسي، ويعني هذا الغموض الفني الناشئ عن أساليب البلاغة.

ولعل هذا الربط بين المبالغة أو الغلو والكذب يعد من أهم النتائج التي توصل إليها السجلماسي في إدراك أهمية الغموض بوصفه أساس الصناعة الشعرية وجوهرها. فالكذب هنا هو المستوى الفني في النص الناشئ عن أساليب البلاغة. يقول: "والغلو: وهو المدعو الافراط عند قوم في صناعة الاشتقاق، هو من قولهم: غلا في الأمر يغلو غلواً، وهو يرادف الإفراط، ثم نقل من ذلك الحد إلى علم البيان على ذلك الاستعمال والوضع، فيوضع فيه على الافراط في الاخبار عن الشيء والوصف له، ومجاوزة الحقيقة إلى المحال المحض، والكذب المخترع لغرض المبالغة، وبالجملة هو أن يكون المحمول ليس في طبيعته أن يصدق على الموضوع وليس في طبيعة الموضوع ولا في وقت ولا على جهة أن يصدق عليه المحمول، لكن إذا حمل عليه وأنزل خبراً عنه، ووضع وصفاً له لقصد المبالغة. واختيار هذا النوع من طرق البلاغة وأساليب البديع هو أمر بالإضافة والحكم غير المطلق من قبل أن لأهل هذه الصناعة فيه رأيين: فقوم -وهم الأكثرون- يرون أن الشريطة فيه وملاك أمره هو أن يتجاوز فيه حال نوعي الوجود العقلي والحسي إلى المحال والكذب والاختراع. وقوم يرون التوسط فيه آثر وأحمد وأفضل في الصناعة إحجاماً ورهبة للاختراع والكذب. ونقول: إن من أحب الوقوف على الأرجح من الرأيين، وعلى الأدخل في الأمر الصناعي، فليس به غنى عن الفحص عن موضوع الصناعة الشعرية فنقول: إن موضوع الصناعة الشعرية هو التخييل والاستفزاز والقول المخيل المستفز من قبل أن القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث التخييل والاستفزاز فقط. دون نظر إلى صدقها وعدم صدقها. وقوم يرون أن القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث الامتناع، فالموضوع للصناعة الشعرية عندهم الممتنعات"[40].

فالأشياء الممتنعة هي التي لا تعطي نفسها لقارئ إلا بعد مماطلة وروية وتفكر، وهذا هو ديدن العمل الابداعي. فالأساليب البلاغية هي التي تخرج اللغة فيها من وصف الحقيقة المباشرة إلى المستوى الفني الذي يضفي على النص سمة الجمال والحيوية التي تستفز القارئ إليه، وتجعله يفكر ويطيل النظر في الاحتمالات المتعددة والتساؤلات التي يتركها النص في فكره. ولهذا فقط ربط السجلماسي أساليب البلاغة ومن ضمنها المجاز بالصناعة الشعرية، وجعلها أساس هذه الصناعة وجوهرها. كما ربط هذه الأساليب بالمتلقي بوصفه المحاور للنص الابداعي. يقول السجلماسي: "واسم المجاز مأخوذ في هذا الموضوع من علم البيان بخصوص، ففيه استعمال عرفي بحسب الصناعة، وقول جوهره هو القول المستفز للنفس المتيقن كذبه، المركب من مقدمات مخترعة كاذبة"[41].

وربط السجلماسي أسلوب الالتفات بالغرابة والغموض، لأنه فيه يتحول من معنى لآخر في النص الابداعي، مما يجعل المتلقي إزاء دائرة واسعة من التأويل، وتعدد الاحتمالات، وهذا الأسلوب يضفي نوعاً من اللذة على نفسية المتلقي، وذلك من خلال انتهاك النسق اللغوي المألوف في الوصف المثالي. فانتقال الكلام الابداعي من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب يجسد لوناً من ألوان الغموض الفني الذي يميز النص الابداعي. يقول: "الالتفات: وهو عند قوم خطاب التلون. والموطئ ها هنا أيضاً كالموطئ في جنسه. والفاعل هو: ما تقرر عند تقسيم جنسه، وهو تردد المتكلم في الوجوه... وفائدة هذا الأسلوب من النظم والفن من البلاغة استقرار السامع والأخذ بوجهه، وحمل النفس بتنويع الأسلوب وطراءة الافتنان على الإصغاء للقول والارتباط بمفهومه"[42].

كما ربط السجلماسي أسلوب التشكيك بالغموض الناتج عن الخفاء والشك والالتباس والاختلاط الذي يوقع المتلقي ويدهشه. يقول: "والتشكيك هو إقامة الذهن بين طرفي شك وجزئي نقيض وهو من ملح الشعر وطرف الكلام، وأحد الوجوه التي احتيل بها لإدخال الكلام في القلوب وتمكين الاستفزاز من النفوس وفائدته الدلالة على قرب الشبهين حتى لا يفرق بينهما ولا يميز أحدهما من الآخر، فلذلك كان له في النفس حلاوة وحسن موقع. بخلاف نوع الغلو والسبب في ذلك أن المتكلم موهم أن ذهنه قد قام متحيراً بين طرفي الشك وجزئي النقيض لشدة الالتباس والاختلاط بينهما، وعدم التمييز بين الأمرين لخفائه على النفس على القصد الأول في طرفي النقيض ودأبهما. فلذلك فالقول المشكك هو في النهاية من المبالغة. والغاية في التلطف للتشبيه. وتقريب الشيئين أحدهما من الآخر لتمكين عدم الفرق والفصل بينهما"[43].

ويمكن القول أخيراً أن السجلماسي لم يستخدم كلمة الغموض مباشرة، وربما يعود السبب في ذلك لدلالتها السلبية ظاهرياً، ولذلك فقد استخدم مرادفات الغموض المتمثلة في أساليب البيان والمعاني والبديع، مركزاً على أسلوب الكناية والإشارة والرمز والتعريض والتلويح والتورية والتتبيع والتشكيك والغلو، فضلاً عن أسلوب العدول أو التجاوز أو الاتساع. فهذه الأساليب تجسد عند السجلماسي جوهر الصناعة الشعرية وأساسها، وهذا ما تميز به السجلماسي في موضوع الغموض.

فقد ربط السجلماسي أساليب البلاغة بالكذب والمبالغة لما لهذا الأسلوب من قدرة على إضفاء الخصوصية الفنية والجمالية على النص الابداعي، مما يستفز

المتلقي ويجعله قريباً ومحاوراً للنص من خلال التأويل وتعدد الاحتمالات. فهذا التأويل وتعدد الاحتمالات ناشئ عن المستوى الفني المتمثل في الأساليب البلاغية.

كما أن استخدام كلمة أسلوب، واطلاقها على الأنماط البلاغة يعد ميزة في بحث موضوع الغموض عند السجلماسي. وبهذا، فإن السجلماسي يكون قد أدرك جوهر الغموض وأهميته من خلال اعتباره أنه الأساس للصناعة الشعرية، ولبنية النص الابداعي.

(3)

ثالثاً- الغموض والمتلقي

إن إثارة مشكلة الغموض من صميم البحث في جوهر الشعر أساساً، لأن الشعر يقوم أساساً على الغموض[44]. فالغموض في النص الشعري المثقل بالدلالات والإيحاءات والصور ناتج عن الكثافة والحدة الشعرية. وهذه الحدة الشعرية نابعة من أساليب البلاغة، ولا سيما أسلوب العدول أو الاتساع وهو تجاوز اللغة الشعرية للوصف المباشر والتعبير عن الحقيقة إلى إيحاءات ودلالات إضافية تشكل مجال النص وجوهره.

كما أن الغموض المتولد عن أساليب البلاغة مثل أسلوب الالتفات والتشبيه والاستعارة والمجاز والتورية والكناية وغيرها يخلق نوعاً من تعدد احتمالات المعنى، فضلاً عن اتساع دائرة التأويل والتفسير الناجمة عن هذا الغموض. فالغموض بهذا المعنى يشكل جوهر الشعر، وهو نتيجة أساسية تميز النص الشعري عن غيره، وتمنحه الخصوصية الفنية والجمالية[45].

فالمتلقي يحتل مساحة مهمة ومركزية في العملية الابداعية، ويعد المتلقي محاوراً رئيساً للنص الابداعي، بل ومشاركاً في إعادة انتاجه وخلقه. فالعملية الابداعية لا تتم إلا من خلال أركانها الثلاثة وهي: المبدع والنص والمتلقي(46).

فالمتلقي يقوم بدور هام ورئيسي في العملية الابداعية، ولعل دوره يكمن في إعادة تفكيك النص وانتاجه مرة أخرى، وذلك لأن النص الأدبي مثقل بالدلالات والإيحاءات والرموز والصور. فالطاقة الفنية تجعل النص غامضاً، بحيث يطرح النص الابداعي بسبب غموضه إمكانيات متعددة، واحتمالات مختلفة للتأويل والتفسير. فالغموض الذي يواجه المتلقي ناشئ عن اهتزاز الصورة الثابتة لعلاقة الدال بالمدلول، بحيث تصبح للكلمات والتعابير دلالات جديدة متشابكة مع غيرها في النص الابداعي، وذلك على خلاف ما كانت تعبر عنه من معاني وأسماء قبل دخولها في النص الابداعي. فلهذه المعاني والتعابير دلالات محددة في نفس القارئ، بيد أن دخول هذه الكلمات والتعابير ضمن صياغة جديدة في النص الابداعي يكسر طبيعة النمط المألوف لهذه الكلمات في نفس المتلقي، وتصبح لهذه الكلمات والتعابير ضمن جسد النص الابداعي أكثر من معنى وصورة ودلالة(47).

وضمن هذا الفهم لأهمية الغموض وعلاقته بالمتلقي، فقد ربط عبدالقاهر الجرجاني النص الابداعي بالمتلقي، مبيناً دور النص المثقل بالدلالات المجازية، في شد المتلقي واستفزازه من خلال علاقة الحوار والمشاركة بين النص والمتلقي، فالغموض ناشئ عن الدلالات المجازية، والتجاوز للمألوف في التعبير والإيحاء والصورة، وبهذا يقع المتلقي في دائرة التأويل والتفسير، ويصبح مشاركاً فاعلاً في خلق النص وإعادة إنتاجه مما يفرض حالة من الإرهاق الفكري والنفسي على

المتلقي. يقول الجرجاني بهذا الخصوص: "هذا -وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله فهل تشك في أن الشاعر الذي أداه إليك، ونشر بزه لديك، قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص؟ ومعلوم أن الشيء إذا علم أنه لم ينل في أصله إلا بعد التعب، ولم يدرك إلا باحتمال النصب، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه، وأخذ الناس بتفخيمه، ما يكون لمباشرة الجهد فيه، وملاقاة الكرب دونه، وإذا عثرت بالهوينا على كنز من الذهب لم تخرجك سهولة وجوده إلى أن تنسى جملة أنه الذي كد الطالب، وحمل المتاعب، حتى إن لم تكن فيك طبيعة من الجود تتحكم عليك....".[48]

ولعل هذا الاستفزاز للمتلقي لا يتم إلا من خلال غموض النص الابداعي، فالغموض هو جوهر الشعر وأساسه، كما أن الغموض ناشئ عن التنافر بين أجزاء الصور والتشبيهات والاستعارات، وهذا التنافر والتباعد يحدث اهتزازاً في مخيلة المتلقي وفكره للصورة الأولى للكلمات والتعابير قبل دخولها صناعة الشعر وابداعه، مما يدفع المتلقي إلى دائرة التأويل، وتعدد الاحتمالات. يقول الجرجاني: "وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرة والمؤلف لأطراف البهجة، انك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي

خلقة الإنسان، وخلال الروض، وهكذا طرائف تنثال عليك إذا فصلت هذه الجملة، وتتبعت هذه اللمحة، ولذلك تجد تشبيه البنفسج في قوله:

ولا زوردية تزهو بزرقتها   بين الرياض على حمر اليواقيت
كأنها فوق قامات ضعفن بها   أوائل النار في أطراف كبريت

أغرب وأعجب، وأحق بالولوع وأجدر، من تشبيه النرجس بمداهن در حشوهن عقيق، لأنه إذا ذاك مشبه لنبات غض يرف وأوراق رطبة ترى الماء منها يشف بلهب نار مستول عليه اليبس، وباد فيه الكلف، ومبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك في مكان ليس من أمكنته"[49].

كما وضح السجلماسي في كتابه المنزع البديع العلاقة الهامة بين الغموض الذي يشكل جهور النص الشعري وبين المتلقي الذي يقوم بدور المحاور والمشارك في العملية الإبداعية لخلق النص وإعادة إنتاجه، وذلك بعد أن يبذل جهداً فكرياً ونفسياً في فك أسرار النص، ومحاولة سبر غور احتمالاته المتعددة، ودلالاته وإيحاءاته الكثيرة. وهذه الحالة من المعاناة التي يبذلها المتلقي تجعله يشعر بنشوة غامرة من الفرح والسرور، والمتعة الفكرية، ومن هنا تقوى العلاقة بين أطراف العملية الابداعية: المبدع والنص والمتلقي. يقول: "ولا خفاء بارتباط الانفعال هنا والارتياح بما يقرع السمع ويفجأ البديهة فقط دون ما عداه. والانفعال التخييلي بالجملة هو غير فكري فكيف يعود الأمر غير الفكري فكرياً وينقلب الأمر البديهي اختيارياً"[50].

إن المناوشة الفكرية والنفسية ما بين المتلقي والنص المثقل بالغموض، والمبني من خلال الأساليب البلاغية تجعل المتلقي أكثر تحفزاً وقلقاً وتوتراً إزاء المفاجآت، والاحتمالات المتعددة، والدلالات المتباينة للمعاني لمعرفة التناسق بين هذه المعاني والتعابير الشعرية، وذلك للوصول إلى ادراك سر النص الابداعي وغايته، وفك ألغاز صوره ودلالاته، والوقوف على الاهتزاز الحاصل بين المعاني والتعابير قبل دخلوها النص، والبنية التي آلت إليها بعد دخولها النص. ولعل هذا التوتر والمتابعة ما بين المتلقي والنص يخلق نوعاً من الدهشة واللذة الغامرة للمتلقي، فيشعر بعد هذه المعاناة بالمتعة النفسية والفكرية. يقول السجلماسي بهذا الخصوص: "والاقتضاب هو اقتضاب الدلالة، وذلك أن يقصد الدلالة على ذات معنى فيترقى عن التعبير المعتاد، وعبارة التأخر من الجمود على مسلك وأسلوب واحد، من أساليب العبارة، ونحو واحد من أنحاء الدلالة، فيظهر المقدرة على العبارة عن المعاني، وبعد مرماه في التصرف في مجال القول، وتوسعة في نطاق الكلام فيقتضب في الدلالة على ذات المعنى، والدلالة عليه باللوازم والعوارض المتقدمة، أو المتأخرة، أو المساوقة، اعتماداً على ظهور النسبة بين اللوازم وبين الملزوم، وقوة الوصلة والاشتراك بينهما. وفي ذلك ما فيه من الإلذاذ للنفس والإطراب لها بالغرابة والطراءة التي لهذا النوع من الدلالة. والسبب في ذلك كله هو ما جبلت النفس عليه وعنيت به وجعل لها من ادراك النسب، والوصل، والاشتراكات بين الأشياء؟، وما يلحقها عند ذلك، ويعرض لها من انبساط روحاني وطرب"[51].

الهوامــــش

* نشر هذا الفصل في مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغـة العربيـة، العـدد 22/ 1422هـ/ 2001م.

1- ابن منظور: لسان العرب: مادة غمض.

2- انظر.

Woolf, Henry Bosley (and others): Webster's New Collegiate Dictionary, Merriam Company, Massachusetts, 1976.

Bernet, Sylvan (and others): Dictionary of literary Terme, Constable, .London, 1976

سليمان، خالد: أنماط من الغموض في الشعر العربي الحـر، جامعـة اليرمـوك، اربـد 1987، ص 9.

السيد، شفيع: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربية، القـاهرة 1986، ص 82.

صليبا، جميل: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1982، ج2/ 119-120.

3- الخواجـة، دريـد يحيـى: الغمـوض الشـعري في القصـيدة العربيـة الحديثـة، دار الذاكرة، ط1، حمص 1991، ص 107.

4-انظر الخواجة: الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، ص 65-66.

اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط3، بيروت 1983، ص 181.

طبانة، بدوي: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت 1985، ص439.

5-خليل، حلمي: العربية والغموض، دار المعرفة الجامعية، ط1، الإسكندرية 1988، ص7 .

6-انظر، خليل: العربية والغموض، ص 8.

7-سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة، 1966، ج1/ 48.

8-الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار المسيرة، بيروت (مصورة عن نسخة صادرة سنة 1944)، ص11.

9-المصدر نفسه، ص 10.

10-ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة الرسالة، بيروت 1962، ج4/ 6-7.

11-المرزوقي، أبو علي: شرح ديوان الحماسة (المقدمة)، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، القاهرة 1951، ج1/ 9.

12-المصدر نفسه، ج1/ 18.

13- انظر: الجرجاني، عبدالقاهر: أسرار البلاغة، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1978، ص 22-23.

14- انظر: الجرجاني، عبدالقاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1981، ص 196.

15- المصدر نفسه، ص 202.

16- انظر: السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة العارف، الرباط 1980، ص 262-266.

17. Empson, W: Seven types of Ambiguity, London 1930. P. 19.

نقلاً عن: خليل: العربية والغموض، ص 28-29.

انظر، سليمان: أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، ص 17.

18-انظر. Empson: Seven Types of Ambigity, P. 41, 80, 104, 127, 160, 173, 184, 207, 231.

خليل: العربية والغموض، ص 28-29.

19-انظر، خليل: العربية والغموض، ص 25.

جبوري، فريال: فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر، مجلة فصول مج4، ع3، 1984، ص 176.

20-الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 210.

انظر. السنجلاوي، ابراهيم: موقف النقاد العرب القدماء من الغموض. دراسة مقارنة، مجلة عالم الفكر، مج18، ع3، 1987، ص 195-196.

21-الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 123.

22-الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 55.

انظر، عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1978، ص429.

23-الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 203.

24-الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 135.

25-المصدر نفسه، ص 118.

26-الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 28-29.

27-الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 295-296.

28-الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 329.

29-الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 72-73.

30-المصدر نفسه، ص 118.

انظر. عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 430-431.

31-الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 289.

32-المصدر نفسه، ص73.

33-السجلماسي: المنزع البديع، ص 244.

34-المصدر نفسه، ص 218.

35-المصدر نفسه، ص 262.

36-انظر. المصدر نفسه، ص 265-270.

37-المصدر نفسه، ص 263-264.

38-المصدر نفسه، ص 448.

39-المصدر نفسه، ص 429.

40-المصدر نفسه، ص 273-274.

41-المصدر نفسه، ص 252.

42-المصدر نفسه، ص 442-443.

انظر كذلك. السجلماسي: المنزع البديع، ص 472.

عبدالمطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص 205-209.

43-السجلماسي: المنزع البديع، ص 276.

44-انظر. الطرابلسي، محمد الهادي: من مظاهر الحداثة في الأدب. الغموض في الشعر، مجلة فصول، مج4، ع2، ج2،1984، ص 28-29.

الخواجة: الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، ص 10-11.

45-انظر. أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987، ص 132.

46-انظر. الخواجة: الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة، ص 8-9.

47-انظر. أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، ط1، بيروت 1977، ص117-118.

48-الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 123-124.

49-المصدر نفسه، ص 109-110.

انظر. ناجي، مجيد عبدالحميد: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1984، ص 208.

50-السجلماسي: المنزع البديع، ص 500-501.

51-المصدر نفسه، ص 262-263.

المصادر والمراجع العربية

1-الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار المسيرة، بيروت (مصورة عن نسخة صادرة سنة 1944).

2-ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة الرسالة، بيروت 1962.

3-أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، ط1، بيروت 1977.

4-اسماعيل، عزالدين: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط3، بيروت، 1983.

5-جبوري، فريال: فيض الدلالة وغموض المعنى من شعر محمد عفيفي مطر، مجلة فصول، مج4، ع3، 1984.

6-الجرجاني، عبدالقاهر:-أسرار البلاغة، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1978.

- دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1981.

7-خليل، حلمي: العربية والغموض، دار المعرفة الجامعية، ط1، الإسكندرية 1988.

8-الخواجة، دريد يحيى: الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، ط1، حمص 1991.

9-أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1987.

10-السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، دار المعرفة، الرباط 1980.

11-سليمان، خالد: أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، جامعة اليرموك، اربد 1987.

12-سنجلاوي، ابراهيم: موقف النقاد العرب القدماء من الغموض. دراسة مقارنة، مجلة عالم الفكر، مج18، ع3، 1987.

13-سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة 1966.

14-السيد، شفيع: الاتجاه الأسلوبي في النقد، دار الفكر العربي، القاهرة 1986.

15-صليبا، جميل: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1982.

16-طبانة، بدوي: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت 1985.

17-الطرابلسي، محمد الهادي: من مظاهر الحداثة في الأدب...الغموض في الشعر، مجلة فصول، مج4، ع2، ج2، 1984.

18-عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت 1978.

19-عبدالمطلب، محمد: البلاغةوالأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.

20-المرزوقي، أبو علي: شرح ديوان الحماسة (المقدمة)، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، القاهرة 1951.

21-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت. د.ت.

22-ناجي، مجيد عبدالجيد: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1984.

المراجع الأجنبية

1-Bernet, Sylvan (and others): Dictionary of Literary Terme, Constable, London 1976.

2-Empson, W: Seven Types of Ambiguity, London 1930.

3-Woolf, Henry Bosley (and others): Webster's New Collegiate Dictionary, Merriam Company, Massachusetts 1976.

المؤلف في سطور

- الأستاذ الدكتور محمود محمد حسن درابسة.
- مواليد الزرقاء 6/ 1/ 1958
- حصل على الدكتوراة من جامعة ساربروكن/ ألمانيا عام 1990م.
- يعمل حالياً أستاذاً للنقد في جامعة اليرموك/ اربد – الاردن.

صدر له:

1-النقد النثر عندالعرب من القرن الثالث حتى نهاية القرن الخامس الهجري (باللغة الألمانية) برلين 1990 م.

Die Kritik der prosa bei den Araberm
Vom3/9.jahr. bis zum ende des 5/11. Jahr.
Berlin 1990. Mohmoud Darabseh

2- ابن أبي عون وكتابه التشبيهات، المركز الجامعي، اربد 1994، وطبعة ثانية في مؤسسة حمادة للنشر، اربد 2002م.

3- مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للنشر، اربد 2003.

4- الاستشراق الالماني المعاصر والنقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للنشر، اربد 2003م.

5-التلقي والابداع. قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للنشر، اربد 2003م.

6- إشكالية المعنى الشعري، قراءات نقدية في الشعر العربي، مؤسسة حمادة للنشر، اربد 2004.

7- فن الكتابة والتبعير، تأليف مشترك لصالح جامعة اليرموك 2003 م.

8- رؤية نقدية. دراسات في القديم والحديث. دار جرير للنشر، عمان 2005م.

9- إضافة إلى عشرات البحوث العلمية المحكمة في مختل المجلات الجامعية داخل الأردن وخارجه.

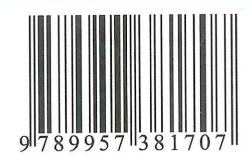
10- نظرية الأدب الأرسطية العربية، تأليف جريجور شولر، ترجمة الدكتور محمود درابسة، دار جرير للنشر، عمان 2007.

11- تداخل الأنواع الأدبية، إشراف وتحرير (مشترك)، مؤسسة عالم الكتب، إربد 2008.



التلقي والإبداع

قراءات في النقد العربي القديم



دار جرير للنشر والتوزيع

www.darjareer.com

دار الفن: 5658787